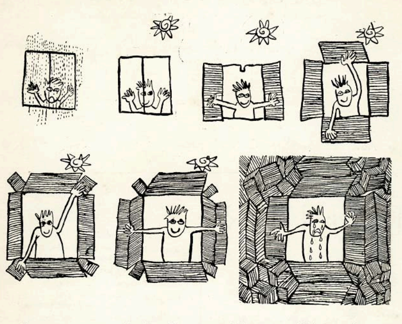
LOS HUEVOS DEL PLATA

Nro. 12 - OCTUBRE / 68 *MONTEVIDEO - URUGUAY*



Semana del Guerrillero Heroico
Centenario de Maldoror

Gloria a los Combatientes

LIBER ARCE

SUSANA PINTOS

HUGO DE LOS SANTOS

I CENTENARIO CANTO 1 MALDOROR del CONDE de LAUTREAMONT

LOS HUEVOS DEL PLATA cumplen, al festejar en este número el Primer Centenario de la publicación del Canto I de "Los Cantos de Maldoror" de Isidore Ducasse, con uno de sus propósitos esenciales: divulgar a autores y obras que, de una u otra manera, han significado un nuevo eslabón en la lucha del hombre contra el orden y lo establecido.

En Agosto de 1868, aparecía, en un pequeño fascículo signado por tres asteriscos, el Canto I de la obra más inquietante y efervescente de la literatura francesa. Al año siguiente se edita la versión definitiva, esta vez firmada con el seudónimo "El Conde de Lautréamont", que no ve prácticamente la luz hasta una nueva edición en 1890 y, sólo 30 años después, se comienza a descubrir a este autor, merced al esfuerzo anterior de los iluminados León Bloy, Remy de Gourmont, Rubén Darío y otros, y, más recientemente, al entusiasmo que su obra despertó entre los surrealistas quienes iniciaron una exhaustiva investigación en torno a su vida.

LOS HUEVOS DEL PLATA han querido contribuir en la dilucidación de su obra, tan poco conocida, publicando desde el viejo artículo de nuestro Darío (1896) hasta otros más cercanos de André Bretón, Anna Balakian y Gastón Bachelard; el testimonio personal de un condiscípulo de Ducasse: Paul Lespés, recogido por F. Alicot e incluído en la obra de M. Pleynet "Lautréamont par lui meme"; trabajos inéditos de nuestros colabodores Carlos Culleré y Ruben Kanalenstein; y el homenaje poético de André Bretón y Jules Supervielle.

EL CONDE DE LAUTREAMONT

Rubén Darío

Su nombre verdadero se ignora. El Conde de Lautréamont es seudónimo. El se dice montevideano; pero, ¿quién sabe nada de la verdad de esa vida sombría, pesadilla tal vez de algún triste ángel a quien martiriza en el empíreo el recuerdo del celeste Lucifer? Vivió desventurado y murió loco. Escribió un libro que sería único si no existiesen las prosas de Rimbaud; un libro diabólico y extraño, burlón y aullante, cruel y penoso; un libro en que se oyen a un tiempo mismo los gemidos del Dolor y los siniestros cascabeles de la Locura.

León Bloy fue el verdadero descubridor del Conde de Lautréamont. El furioso San Juan de Dios hizo ver como llenas de luz las llagas del alma del Job blasfemo. Mas hoy mismo, en Francia y Bélgica, fuera de un reducidísimo grupo de iniciados, nadie conoce ese poema que se llama "Cantos de Maldoror" en el cual está vaciada la pavorosa angustia del infeliz y sublime montevideano, cuya obra me tocó hacer conocer a América en Montevideo. No aconsejaré yo a la juventud que se abreve en esas negras aguas, por más que en ellas se refleje la maravilla de las constelaciones. No sería prudente a los espíritus jóvenes conversar mucho con ese hombre espectral, siquiera fuese por bizarría literaria, o gusto de un manjar nuevo. Hay un juicioso consejo de la Kábala: "NO HAY QUE JUGAR AL ESPECTRO, PORQUE SE LLEGA A SERLO". Y si existe autor peligroso a este respecto, es el Conde de Lautréamont. ¿Qué infernal cancerbero rabioso mordió a esa alma, allá en la región del misterio, antes de que viniese a encarnarse en este mundo? Los clamores del teófobo ponen espanto en quien los escucha. Si yo llevase a mi musa cerca del lugar en donde el loco está enjaulado vociferando al viento, le taparía los oídos.

Como a Job, le quebrantan los sueños y le turban las visiones. Como Job, puede exclamar: "MI ALMA ES CORTADA EN MI VIDA; YO SOLTARE MI QUEJA SOBRE MI Y HABLARE CON AMARGURA DE MI ALMA". Pero Job significa "EL QUE LLORA"; Job llora-ba y el pobre Lautréamont no llora. Su libro es un breviario satánico, impregnado de melancolía y de tristeza. "EL ESPIRITU MALIGNO, dice Quevedo en su "Introducción a la vida devota", SE DELEITA EN LA TRISTEZA Y MELANCOLIA POR CUANTO ES TRISTE Y MELANCOLICO, Y LO SERA ETERNAMENTE". Más aún; quien ha escrito los "Cantos de Maldoror" puede muy bien haber sido poseso. Recordaremos que ciertos casos de locura que hoy la ciencia clasifica con nombres técnicos en el catálogo de las enfermedades nerviosas, eran y son vistos por la Santa Madre Iglesia como casos de posesión para las cuales se hace preciso el exorcismo. "ALMA EN RUINAS!!" exclamaría Bloy con palabras húmedas de compasión.

Job: "EL HOMBRE NACIDO DE MUJER, CORTO DE DIAS Y HARTO DE DESABRIMIENTO..."

Lautréamont: "SOY HIJO DEL HOMBRE Y DE LA MUJER, SEGUN ME LO HAN DICHO. ESO ME EXTRAÑA. CREIA SER MAS!".

Con quien tiene puntos de contacto es con Edgar Poe. Ambos tuvieron la visión de lo extra natural, ambos fueron perseguidos por los terribles espíritus enemigos, "horlas" funestas que arrastran al alcohol, a la locura, o a la muerte; ambos experimentaron la atracción de las matemáticas, que son, con la teología y la poesía, los tres lados por donde puede ascenderse a lo infinito. Mas, Poe fue celeste, y Lautréamont infernal.

Escuchad estos amargos fragmentos: "SOÑE QUE HABIA ENTRADO EN EL CUERPO DE UN PUERCO, QUE NO ERA FACIL SALIR, Y QUE ENLODABA MIS CERDAS EN LOS PANTANOS MAS FANGOSOS. ERA ELLO COMO UNA RECOMPENSA? OBJETO DE MIS DESEOS: NO PERTENECIA MAS A LA HUMANIDAD! ASI INTERPRETABA YO, EXPERIMENTANDO UNA MAS QUE PROFUNDA ALEGRIA. **Sin embargo, rebuscaba activamente qué acto de virtud había realizado, para merecer por parte de la Providencia este insigne**

favor... Mas, quién conoce sus necesidades íntimas, o la causa de sus goces pestilenciales? La metamorfosis no pareció jamás a mis ojos sino como la alta y magnífica repercusión de una felicidad perfecta que esperaba desde hacía largo tiempo. Por fin había llegado el día en que yo me convirtiese en un puerco! Ensayaba mis dientes en las cortezas de los árboles; mi hocico, lo contemplaba con delicia. No quedaba en mí la menor partícula de divinidad: supe elevar mi alma hasta la excesiva altura de esta voluptuosidad inefable".

León Bloy, que en asuntos teológicos tiene la ciencia de un doctor, explica y excusa en parte la tendencia blasfematoria del lúgubre alienado, suponiendo que no fue sino un blasfemo por amor. "DESPUES DE TODO, ESE ODIO RABIOSO PARA EL CREADOR, PARA EL ETERNO, PARA EL TODOPODEROSO, TAL COMO SE EXPRESA, ES DEMASIADO VAGO EN SU OBJETO, PUESTO QUE NO TOCA NUNCA LOS SIMBOLOS", dice.

Oíd la voz macabra del raro visionario. Se refiere a los perros nocturnos, en este pequeño poema en prosa, que hace daño a los nervios. Los perros aúllan: "**SEA COMO un niño que grita de hambre, sea como un gato herido en el vientre, bajo un techo; sea como una mujer que pare; sea como un moribundo atacado de la peste, en el hospital; sea como una joven que canta un aire sublime; —contra las estrellas al Norte, contra las estrellas al este, contra las estrellas al Sur; contra las estrellas al oeste; contra la luna; contra las montañas; semejantes, a lo lejos, a rocas gigantes, yacentes en la oscuridad; —contra el aire frío que ellos aspiran a plenos pulmones, que vuelve lo interior de sus narices rojo y quemante; contra el silencio de la noche; contra las lechuzas, cuyo vuelo oblicuo les roza los labios y las narices, y que llevan un ratón o una rana en el pico, alimento vivo, dulce para la cría; contra las liebres que desaparecen en un parpadear; contra el ladrón que huye, al galope de su caballo, después de haber cometido un crimen; contra las serpientes agitadoras de hierbas, que les ponen temblor en sus pellejos y les hacen chocar sus dientes; —contra sus propios ladridos, que a ellos mismos dan miedo; contra los sapos, a los que revientan de un sólo apretón de mandíbulas (para qué se alejaron del charco?); contra los árboles, cuyas hojas muellemente mecidas son otros tantos misterios que no comprenden, y quieren descubrir con sus ojos fijos inteligentes; —contra las arañas suspendidas entre las largas patas, que suben a los árboles para salvarse; contra los cuervos que no han encontrado qué comer durante el día y que vuelven al nido, el ala fatigada; contra las rocas de la ribera; contra los fuegos que fingen mástiles de navíos invisibles; contra el ruido sordo de las olas; contra los grandes peces que nadan mostrando su negro lomo y se hunden en el abismo, —y contra el hombre que les esclaviza...**

Un día, con ojos vidriosos, me dijo mi madre:

Cuando estés en tu lecho, y oigas los aullidos de los perros en la campaña, ocúltate en tus sábanas, no rías de lo que ellos hacen; ellos tienen una sed insaciable de lo infinito, como yo, como el resto de los humanos, a la "figure pale et longue...". "Yo —sigue él—, COMO LOS PERROS SUFRO LA NECESIDAD DE LO INFINITO. NO PUEDO, NO PUEDO LLENAR ESA NECESIDAD!". Es ello insensato, delirante; "MAS HAY ALGO EN EL FONDO QUE A LOS REFLEXIVOS HACE TEMBLAR".

Se trata de un loco, ciertamente. Pero recordad que el "DEUS" enloquecía a las pitonisas, y que la fiebre divina de los profetas producía cosas semejantes: y que el autor "VIVIO" eso, y que no se trata de una "OBRA LITERARIA" sino del grito, del aullido de un ser sublime martirizado por Satanás.

El cómo se burla de la belleza —como de Psiquis, por odio a Dios—, lo veréis en las siguientes comparaciones, tomadas de otros pequeños poemas:

"...El Gran Duque de Virginia, era bello, bello como una memoria sobre la curva que describe un perro que corre tras su amo..." "El vautour des agneaux, bello como la ley de la detención del desarrollo del pecho en los adultos cuya propensión al crecimiento no está en relación con la cantidad de moléculas que su organismo se asimila...". El escarabajo, "BELLO COMO EL TEMBLOR DE LAS MANOS EN EL ALCOHOLISMO...". El adolescente, "BELLO COMO LA RETRACTIBILIDAD DE LAS GARRAS DE LAS AVES DE RAPIÑA", o aun "COMO LA POCA SEGURIDAD DE LOS MOVIMIENTOS MUSCULARES EN LAS LLAGAS DE LAS PARTES BLANDAS DE LA RE-

GION CERVICAL POSTERIOR", o, todavía, "COMO ESA TRAMPA PERPETUA PARA RATONES". Y sobre todo bello "COMO EL ENCUENTRO FORTUITO SOBRE UNA MESA DE DISECCION, DE UNA MAQUINA DE COSER Y UN PARAGUAS...".

En verdad, oh espíritus felices, que eso es de un "HUMOR" hiriente y abominable. ¡Y el final del primer canto! Es un agradable cumplimiento para el lector el que Baudelaire le dedica en las "FLORES DEL MAL", al lado de esta despedida: "ADIOS, VIEJO, Y PIENSA EN MI SI ME HAS LEIDO. Y TU MUCHACHO, NO TE DESESPERES; PORQUE TIENES UN AMIGO EN EL VAMPIRO A PESAR DE TU OPINION ADVERSA. Y CONTANDO AL ACARUS SARCOPTE, QUE PRODUCE SARNA, TENDRAS DOS AMIGOS".

El no pensó jamás en la gloria literaria. No escribió sino para sí mismo. Nació con la suprema llama genial, y ésa misma le consumió.

El Bajísimo le poseyó, penetrando en su ser por la tristeza. Se dejó caer. Aborreció al hombre y detestó a Dios. En las seis partes de su obra sembró una Flora enferma, leprosa, envenenada. Sus animales son aquellos que hacen pensar en las creaciones del Diablo: el sapo, el buho, la víbora, la araña. La Desesperación es el vino que lo embriaga. La Prostitución, es para él, el misterioso símbolo apocalíptico, entrevisto por excepcionales espíritus en su verdadera trascendencia: "YO HE HECHO UN PACTO CON LA PROSTITUCION, A FIN DE SEMBRAR EL DESORDEN EN LAS FAMILIAS... AY! AY!, GRITA LA BELLA MUJER DESNUDA: LOS HOMBRES ALGUN DIA SERAN JUSTOS. NO DIGO MAS. DEJAME PARTIR, PARA IR A OCULTAR EN EL FONDO DEL MAR MI TRISTEZA INFINITA. NO HAY SINO TU Y LOS MONSTRUOS ODIOSOS QUE BULLEN EN ESOS NEGROS ABISMOS, QUE NO ME DESPRECIEN".

Y Bloy: **"El signo incontestable del gran poeta es la "Inconsciencia" profética, la turbadora facultad de proferir sobre los hombres y el tiempo, palabras inauditas cuyo contenido ignora él mismo. Esa es la misteriosa estampilla del Espíritu Santo sobre las frentes sagradas o profanas. Por ridículo que pueda ser, hoy, descubrir a un gran poeta y descubrirle en una casa de locos, debo aclarar en conciencia, que estoy cierto de haber realizado el hallazgo".**

El poema de Lautréamont se publicó hace diecisiete años en Bélgica. De la vida de su autor nada se sabe. Los "MODERNOS" grandes artistas de la lengua francesa, se hablan del libro como de un devocionario simbólico, raro, inencontrable.

RUBEN DARIO *"LOS RAROS" 1896*

a LAUTREAMONT

No importa dónde me ponía a escarbar el suelo esperando que tú salieses
Yo apartaba las casas y las florestas para ver detrás,
Y era capaz de quedar toda una noche a esperarte, puertas y ventanas abiertas,
Frente a dos vasos de alcohol que no quería tocar.
Pero tú no venías,
Lautréamont.

En torno mío morían vacas de hambre ante los precipicios
Y volvían obstinadamente el lomo a las más herbosas praderas,
Los corderos ganaban en silencio el vientre de sus madres que morían,
Los perros desertaban América mirando tras sí
Porque ellos hubieran querido hablar antes de partir.
Librado a mi soledad sobre el continente,
Yo te buscaba en el sueño, donde los encuentros son más fáciles.
Uno se para en la esquina de una calle, el otro llega rápidamente.
Pero aun así tú no venías,
Lautréamont,

Con tu rostro de hombre.

Detrás de mis ojos cerrados.
Yo te encontré un día a la altura de Fernando de Noronha,
Tú tenías la forma de una ola, pero más verídica, más circunspecta,
Y enfilabas hacia el Uruguay en pequeñas jornadas.
Las otras olas se apartaban para mejor saludar tus desgracias.
Ellas que no viven sino doce segundos y no marchan sino a la muerte
Se te daban por entero,
Y tú fingías desaparecer como ellas,
Porque ellas te creían en la muerte su camarada de promoción.
Tú eras de esos que eligen el océano por domicilio como otros duermen bajo los puentes
Y yo, yo ocultaba los ojos detrás de unas gafas negras
Sobre un paquebote en que flotaba un olor a mujer y a cocina.
La música subía a los mástiles, furiosos de verse mezclados a los toqueteos del tango,
Tenía vergüenza de mi corazón donde brotaba la sangre de los vivos
Mientras que tú estás muerto desde 1870 y privado del líquido seminal
Tomas la forma de una ola para hacer creer que esto te es igual.
El día mismo de mi muerte yo te veo venir a mí

Tú deambulas favorablemente los pies desnudos en los altos terrones del cielo.
Pero apenas llegado a una distancia conveniente
Tú me arrojas uno a la cara,
Lautréamont.

(Traducción de OSCAR FERREIRO)

JULES SUPERVIELLE

*

Presentación de
LAUTREAMONT de BACHELARD

Bachelard es el autor de un psicoanálisis de los cuatro elementos, investigación acerca del agua, del fuego, del aire, de la tierra, tomados como símbolos o motivos poéticos y oníricos. También es autor de libros sobre ciencia.

Este hombre universal atiende tanto a los datos de la razón como a los trabajos de la fantasía y la imaginación. Al único poeta que le dedica un libro es a **Lautréamont.**
Se trata de un libro rico en que Ducasse es visto como poeta de la agresividad más primaria, como poeta del nervio, del músculo, del grito y donde se trata de dar una clave al bestiario de "LOS CANTOS DE MALDOROR".

1) Lautréamont es un poeta de la agresión: del movimiento devorador del tiempo.

La obra de Lautréamont puede ser encarada como una fenomenología de la violencia, entendida como manifestación del animal en el hombre. La existencia es entendida aquí como actividad; en los "Cantos de Maldoror" nada parecido al sufrimiento acontece, se trata siempre del ataque, de la posesión. Allí todo está animalizado, se habla de "camelias vivas". Hay un tiempo vegetal, continuo, curvo, totalmente ajeno al tiempo de la obra. Se trata aquí del tiempo de la violencia: no se espera, se toma, se apresa, se muerde, se tritura, se deglute, se araña, se absorbe. Es el tiempo discontinuo de la conquista. El ardor no es aquí calor sino tiempo. Este tiempo acelerado es el tiempo de las metamorfosis, del vigor, o voluntad de vivir que está antes del bien y del mal, de la planificación y la memoria.

Es un lugar de nuestra época señalar el valor expresivo del cuerpo, el aspecto nobiológico del cuerpo propio y ajeno, lo explorador de nuestras tendencias. Por ejemplo, Merleau Ponty. Lautréamont nos trae otra imagen: la pureza del animal en el hombre, una violencia que no sabe de respetos y derechos. Esto es motivo de canto y a veces de consolación. El afán de Ducasse es desmistificador: la crueldad es a veces más sabia, más real, más tonificante, más al servicio de la vida que nuestros códigos morales y religiosos, que las civilizadas compasión, piedad, los remordimientos, respetos, tolerancias, deberes.

Lautréamont sólo nos acompaña cuando nos sentimos enfermos de civilización.

2) A la vez que una presentación de un poeta visceral, Bachelard, se propone dar una clave de las configuraciones y de la imaginación ducassiana, del potencial fantástico de los "Cantos de Maldoror".

La significación viscosa del pulpo, el poder de las garras y de las ventosas, los cangrejos, las águilas, la significación sexual de los ofidios, las operaciones digestivas y sus órganos, la violencia por la violencia misma, no la violencia del hambre, la violencia sin respuesta; es la vitalidad del hombre ducassiano lo espiado con inteligencia por Bachelard.
Hemos considerado importante presentar un capítulo de este libro.

ruben kanalenstein

El Bestiario de Lautréamont

Atentos a esta enorme producción biológica, a esta confianza ingenua en el acto animal, hemos emprendido un estudio sistemático del bestiario de Lautréamont. En particular hemos intentado reconocer los animales más fuertemente valorados, las funciones animales más claramente deseadas por Lautréamont.

Una estadística rápida da, entre los 185 animales del bestiario de Ducasse los primeros rangos al perro, al caballo, al cangrejo, a la araña, el sapo, pero nos ha parecido, desde el principio, que una estadística de algún modo formal aclaraba muy poco el problema y se arriesgaba el plantearlo mal. En efecto, limitarse a señalar las formas animales en un recuento exacto de aparición, es olvidar lo esencial del complejo, es olvidar la dinámica de esta producción vital. Era necesario entonces para ser psicológicamente exactos restituir el valor dinámico, el peso algebráico midiendo la acción vital de los diversos animales. No hay otro medio de vivir los Cantos de Maldoror. Mirar vivir no es suficiente. Tenemos que esforzarnos para experimentar la intensidad de los actos ducassianos. Es después de haber añadido un coeficiente dinámico que podremos rehacer nuestra estadística. Nos pondríamos contentos si otros lectores se proponen verificar nuestros coeficientes dinámicos, condicionados a perspectivas personales. Al menos, en grandes rasgos, son objetivos. Creemos que son demasiado claros para ser simplemente los reflejos de una impresión personal.

Así el perro y el caballo no son lo bastantes dinámicos como para ocupar el primer rango. Son formas externas. Maldoror activa un corcel, excita un perro, pero no entra en la intimidad del gesto animal. Nada permite reencontrar la experiencia profunda del centauro, experiencia tan mal comprendida por los antiguos mitólogos, que veían siempre síntesis de imágenes donde es necesario ver síntesis de actos. Así, en los Cantos, el caballo no hace sino transportar. El perro tampoco trasciende la cuota de agresión que le impone su propietario burgués. Es una suerte de agresión delegada, carece de esa franqueza que es propia de la violencia ducassiana. Otra prueba de que el perro y el caballo no son más que imágenes exteriores, imágenes vistas, es que el perro y el caballo no se transforman, sus formas no se hinchan como con tantos otros seres del bestiario; el cuello del perro no se multiplica para dinamizar la violencia de un animal marino.

No traducen ningún impulso monstruoso. No pertenecen al escudo del conde.

Hemos examinado, en segundo lugar, si la declaración bien conocida: "mi genio sirve para pintar las delicias de la crueldad"; nos preguntamos si designa lo dominante de la obra. Pero, allí debimos reconocer que la crueldad en sí misma representada por el tigre, por el lobo, carece de valor dinámico. La imagen del tigre, con su crueldad clásica, bloquearía el complejo. En todo caso nos parecen imágenes bloqueadas que detienen el espíritu de ciertos lectores. Un crítico tan fino como Lalou, se queda fuera del mundo de Lautréamont. El encuentra que la hermosa fórmula que canta las delicias de la crueldad se diluye rápidamente en expresiones banales. No se tendrá esta impresión de disolución si se evita partir de la crueldad masiva, hecha, completa y totalizada en un animal tradicional, si se reconoce el pluralismo de la crueldad, si se la dispersa sobre todas las funciones de la agresión inventiva.

II

No pudiendo resolver el problema por un tratamiento de conjunto, hemos intentado dar-

lo vuelta. Hemos pensado entonces que sería necesario estudiar los órganos ofensivos y si encontramos los medios de agresión, las operaciones de la crueldad donante de delicias, veríamos formarse automáticamente, si el principio de nuestra explicación es exacto al animal que personifica el tipo agresivo más importante. Quedará, lo veremos, una razón ambigua, una razón esencial, pero evitaremos la confusión.

¿Cuáles son los medios de la agresión animal? Los dientes, los cuernos, las garras, las patas, las ventosas, el pico, el dardo, el veneno.

Casi todos estos medios están representados explícitamente pero no con la misma intensidad. Por ejemplo, el lector no puede dejar de asombrarse de la pobreza de la fauna reptil en el bestiario ducassiano: boa, pitón, víbora, todas ellas actúan poco. A veces, la serpiente, la víbora no son más que los productos del fantasma sexual indicado por el simbolismo del psicoanálisis clásico. No asombra el porqué de esa pobreza porque uno percibe que la acción del veneno sirve insuficientemente a la crueldad. En efecto el veneno, es más bien perfidia que crueldad. No es necesario recordar que en los bestiarios medioevales se dice que el veneno no es perjudicial más que en las venas del hombre, como indica su nombre.

Una sangre generosa está defendida del veneno. Pareciera que el veneno es aliado de la inadvertencia o el sueño. El hombre activo, fuerte, no teme la perfidia.

El cuerno es tan inactivo como los dardos venenosos. Por consiguiente, en aplicación de nuestra tesis, no debemos asombrarnos que no haya más que siete bestias con cuernos en el bestiario, siete y 185 animales.

El rinoceronte mismo, símbolo de un dios pesado e inactivo y con el cuero áspero, no tiene acción ofensiva.

Con el diente, con la mandíbula y el pico, el complejo de Lautréamont se precisa. Algo cruje y gime en la lechuza, en su vuelo oblicuo, llevando una rata o una rana en el pico, alimento vivo, dulce de sus pequeños. Así, un gesto total, simple, triunfante es realizado cuando los perros trituran los sapos de un solo golpe de mandíbula. Detrás de los dientes la boca se agranda, un principio devorador extiende su apetito. La boca es inmensa porque los dientes son activos: poeta es el que se precipita en el espacio como en una gran boca. Pareciera, por algunos rasgos que los Cantos de Maldoror nos dan ciertos alimentos terrestres, alimentos hechos de carne y de cráneo, siempre sin dulzura, siempre sorprendidos en la alegría de destruír.

Este último rasgo no representa más que una rama pobre. No es en la alegría de poseer y de digerir que Lautréamont busca el sentido de la vida. Es necesario acceder a una crueldad más gratuita. Y después de haber eliminado los medios de agresión a coeficientes débiles, podremos llegar a pruebas más nítidas de la fecundidad de nuestra explicación.

III

De hecho, creemos que Lautréamont juega casi únicamente con los dos temas de la garra y la ventosa correspondiendo al doble llamado de la carne y de la sangre. No hemos intentado encontrar el equilibrio entre esos dos factores; dejamos presente la ambigüedad, ella es real, ella es profunda. A primera vista es la garra lo que domina, es más rápida, más claramente inmediata que la ventosa pero la ventosa nos da goces más prolongados y, finalmente si se nos obligase a poner coeficientes sería a la ventosa a quien consagraríamos como el símbolo dominante del animalismo ducassiano. Las referencias a las garras son innumerables. La garra es el tormento primero del niño miedoso: "madre, mira estas garras". "El Creador tiene su presa con las dos primeras uñas-garras del pie, como en una tenaza".

"La conciencia no sabe otra cosa que mostrar sus garras de acero".

La conciencia viene del creador "si la garra se hubiese presentado con la modestia y la humildad propia a sus rangos, la hubiese escuchado. Pero no amaba su orgullo. Yo extendí una mano y, bajo mis dedos, me trituraban las garras". La lucha con el creador se hace así zarpazo contra zarpazo. "Si yo le veo esas garras verdes". Admira como una acción de revelación el golpe de garra seco.

En fin, meditemos este simbolismo de la acción violenta tan claramente expresado por el poeta de la poesía nerviosa: "tienen que sa-

ber que mi pesadilla, cada animal impuro que dibuja una garra sangrienta, eso, es mi voluntad". El océano mismo prolonga zarpazos lívidos. El universo entero realiza la garra.

La garra, tenemos aquí el símbolo de la voluntad pura. Qué pobre y pesado Schopenhauer, con su voluntad de vivir, al lado de la voluntad de atacar de Lautréamont.

La voluntad de vivir guarda en efecto, en la teoría de Schopenhauer un irracionalismo que es en el fondo, una pasividad. Permanece por su masa, por la cantidad, por la totalidad, por el hecho de que todo el universo es voluntad. La voluntad de vivir es siempre segura triunfante. La voluntad de atacar, es al contrario, dramática e incierta. Busca el drama. Está animada por el dualismo de la pena y la alegría, se la reencuentra en la dualidad de los instintos eróticos y agresivos. Freud, el enemigo de la metafísica, no ha dudado en poner en relación esos dos instintos con las dos fuerzas atractivas y repulsivas del mundo inorgánico. Sin ir demasiado lejos uno puede darse cuenta que el instinto organiza y piensa. Conserva los pensamientos, los deseos, las voluntades específicas lo suficiente para que esas energías se materialicen en órganos. El instinto ofensivo continúa un movimiento con una voluntad suficiente para que la trayectoria devenga una fibra, un nervio, un músculo. El querer atacar es en punta. La defensa es redondeada.

Es un misterio, una herejía de la tranquila impasibilidad, el carácter de punta de las espinas en el mundo vegetal.

Naturalmente en una fenomenología esencialmente dinámica no hay lugar para distinguir netamente entre la garra, la pinza y la sierra. Todos estos órganos se apoderan con una voluntad unitaria. Ellos simbolizan la convergencia de una multiplicidad orgánica. La anarquía en las garras de una pata es inconcebible.

A decir verdad Lautréamont se sirve de "sus garras" adjuntándole un movimiento refinado. Las garras resquebrajan mejor por un movimiento ligero y delicado de torsión. Se trata aquí de uno de los elementos fundamentales de los rasgos ducassianos que se acompaña gustosamente por una sonrisa cruel. Incluso resultaría muy difícil hacer la mímica de este gesto sin que le acompañe la sonrisa. "Yo podría tomarte los brazos, retorcerlos como a ropa lavada, o romperlos estrepitosamente como a dos ramas secas". Torcer los brazos es poner al enemigo de rodillas y a la merced de quien así lo ha reducido. La violencia de los adolescentes, se sirve a menudo de esta triquiñuela, porque además ella no deja huella alguna.

Parece ser así mismo que el cortaplumas esa "hidra de acero", es del orden de las uñas agudas. Causa heridas a la carne más que a los órganos. La crueldad de Lautréamont no utiliza el puñal donde la acción es mortal más que cruel.

Así, efectuando —como nos lo habíamos propuesto— la suma de todos los movimientos de la garra y sustituyendo sistemáticamente a las imágenes ya hechas las funciones en su ensayo de sinergía, brevemente y aprehendiendo el querer atacar en su fisiología elemental, se llega a la conclusión de que la voluntad de lacerar, de desgarrar, de atenazar con dedos nerviosos es fundamental. Este es el principio de la crueldad juvenil. La conciencia elemental de la voluntad es el puño cerrado.

IV

Se comprenderá ahora la entrada en escena del animal privilegiado por la imaginación energética de Lautréamont. Es el cangrejo de mar. El cangrejo es capaz, antes de verse doblegado en su empresa, de perder sus patas. Su cuerpo es menos voluminoso que sus garras. La divisa del cangrejo según Lautréamont, es la siguiente: "es necesario vivir para atenazar, y no atenazar para vivir".

Como sólo el acto biológico es decisivo en el tipo de imaginación que describimos, veamos las corrientes y posibles sustituciones: el cangrejo es un piojo, el piojo es un cangrejo. "Oh! piojo venerable... Fanal de Maldoror, dónde guías sus pasos?". De ahora en adelante las páginas impetuosas no cesan de sucederse. A la mitad del segundo canto aparecen esas páginas consagradas al piojo, páginas que se han tomado por apuestas de mal gusto, producidas en un frenesí de originalidad malsana y pueril, y que en los hechos son totalmente incomprensibles en una teoría de la imagina-

ción estática, de la imaginación de las formas acabadas. Pero un lector que quiera de verdad seguir la fenomenología animalista, leerá con otros ojos, y reencontrará la acción de una fuerza especial, la potencia de una vida característica. En su virulencia la animalidad alcanza su máximo: ella puede, ella cree, ella domina. El piojo que ama la sangre "será capaz por un poder oculto de volverse mayor que un elefante, de aplastar a los hombres como espigas". Es necesario ubicar a este piojo "en alta estima por encima de los animales de la creación". "El elefante se deja acariciar, el piojo no". "Oh piojo, de pupila arrugada, en tanto que los ríos derraman la caída de sus aguas en los abismos del mar, en tanto que el vacío mundo no tiene ya horizonte, tu reino será asegurado sobre el universo, y tu dinastía extenderá sus anillos de siglo en siglo. Yo te saludo, sol que se levanta, liberador celestial, tú, el enemigo invisible del hombre". "Suciedad, reina de los imperios, conserva a los ojos de mi odio el espectáculo del acrecentamiento insensible de músculos de tu progenie afamada".

La página entera en su barbarie no puede resumirse. Se tiene ciertamente la impresión de atravesar "los reinos de la cólera": "Si la tierra estuviese cubierta de piojos como de arena las riberas del mar, la raza humana sería anonadada y presa de dolores terribles". "Qué espectáculo!". "Yo, con alas de ángel, inmóvil en los aires para contemplarlo!".

Comúnmente se han citado estas páginas como si ellas fuesen una parodia escrita por un colegial. Es desconocer la amplitud de un verbo original, su sonoridad inhumana mezclada con las verdades de los gritos. Psicológicamente, es rechazar vivir este extraño mito de las metáforas que quedan frías y formales en ciertos autores antiguos como Ovidio, y que se reaniman en autores más recientes que vuelven inconscientemente a los impulsos primitivos. Al piojo, al cangrejo, a despecho de las lecciones de la historia natural o de la sabiduría del sentido común hay que aproximarles el águila y el buitre ducassianos. La sierra y el pico, que una suerte de sinergía vital adapta la una a la otra en la naturaleza animal, deben en una imaginación enteramente librada a una dinámica de los gestos animales, encontrarse en la sinergía imaginativa con la garra. El pico del águila en el bestiario de Lautréamont, no es sino una garra: el águila nunca devora, desgarra. Maldoror se pregunta: "es un delirio de mi razón enferma, es un instinto secreto que no depende de mis razonamientos, parecido a aquél del águila desgarrando su presa, el que me ha llevado a cometer este crimen?". La crueldad puede tener toda suerte de razones, salvo la necesidad, salvo el hambre.

El águila, como el piojo, como el cangrejo, como todos los animales vigorosamente imaginados del Bestiario, puede cambiar de dimensión. Si el combate es necesario, "hará sonar de contentamiento su pico curvo", ha de volverse inmensa. Aquí, "el águila es terrible, da saltos inmensos que estremecen la tierra". Se ve así, es siempre la misma corrupción de la fuerza, pero de una fuerza siempre específica, que crece en la misma medida en que crece el obstáculo, que debe siempre dominar la resistencia y producir victoriosamente las armas de su falta, los órganos animales de su crimen. He aquí resumida una de las líneas de la acción ducassiana.

Para no fatigar al lector, no se expondrán las numerosas variantes de este tipo de agresión. Por otra parte se harían necesarias largas búsquedas psicológicas para clasificar la fauna de la imaginación ducassiana, inspirada en las medidas dinámicas de los diferentes gestos. Estas medidas dinámicas son naturalmente más difíciles en las acciones borrosas como las del chacal y la rata, del cocodrilo o del gato. Sin embargo un estudio de este tipo no sería vano, porque una naturaleza profunda es la que guía los fantasmas de Lautréamont. Estos fantasmas que no son artificios de la fantasía, sino que son primitivamente deseos de acciones específicas, son producidos por una imaginación motriz de gran seguridad, de deslumbrante inflexibilidad.

ISIDORE DUCASSE CONDE de LAUTREAMONT

1846 - 1870

Es necesario encontrar los colores de los que se sirvió Lewis en "El monje" para pintar la aparición del espíritu infernal con los rasgos de un joven admirable, desnudo, con alas carmesí, con los miembros aprisionados en el orbe de diamantes bajo un soplo antiguo de rosas, la estrella en la frente y la mirada marcada por una melancolía feroz; y aquellos con la ayuda de los cuales Swinburne logró el verdadero aspecto del Marqués de Sade: "En medio de toda esa ruidosa epopeya imperial, se ve, resplandesciente, esa cabeza fulminada, ese ancho pecho surcado de relámpagos, el hombre-falo, perfil augusto y cínico, mueca de titán espantoso y sublime; se siente circular, por esas páginas malditas, como un temblor de infinito; se siente vibrar sobre esos labios quemados, como un soplo de ideal tormentoso. Aproximaos y sentiréis palpitar en esa carroña fangosa y sangrienta las arterias del alma universal, las venas henchidas de sangre divina. Esa cloaca está preñada de azul... "Es necesario, decimos, reencontrar primero esos colores para situarse en la atmósfera extra-literaria, que conviene a la figura deslumbrante de luz negra del Conde de Lautréamont.

A los ojos de algunos poetas de hoy, los Cantos de Maldoror y Poesías brillan con un resplandor incomparable; son la expresión de una revelación total que parece exceder las posibilidades humanas. Toda la vida moderna, en lo que tiene de específico, se encuentra, de golpe, sublimada. Su decoración se desliza sobre el rostro de los viejos soles que dejan ver el estrado de zafiro, la lámpara de pico de plata, alada y sonriente, que avanza sobre el Sena, las membranas verdes del espacio y las tiendas de la calle Vivienne, presa del brillo cristalino del centro de la tierra.

Una mirada absolutamente virgen se mantiene al acecho del perfeccionamiento científico del mundo, se adelanta hacia su carácter concientemente utilitario, lo sitúa junto a todo el resto en la luz misma del apocalipsis. Apocalipsis definitivo, esta obra en la cual se pierden y se exaltan las grandes pulsiones instintivas, al contacto de una jaula de amianto que encierra un corazón calentado al blanco.

ANDRE BRETON

Lo más audaz que, durante siglos, se pensará y emprenderá, pudo formularse aquí, por adelantado, en su ley mágica. El verbo, no ya el estilo, sufre con Lautréamont una crisis fundamental; él marca un nuevo comienzo. Esto creó límites dentro de los cuales las palabras podían ponerse en contacto con las palabras, las cosas con las cosas. Un principio de mutación permanente se apropió tanto de los objetos como de las ideas, tendiendo a su liberación total, que implica la del hombre. Desde este punto de vista, el lenguaje de Lautréamont es, a la vez, un disolvente y un plasma germinativo sin equivalentes.

Las expresiones locura, prueba por el absurdo, máquina infernal, que han sido empleadas y hasta retomadas, a propósito de esta obra, muestran claramente que la crítica no se ha aproximado jamás a ella sin tener, tarde o temprano, que firmar su renuncia. Llevada a la escala humana, esta obra, que es el lugar de todas las interferencias mentales, impone a la sensibilidad un clima tropical. León-Pierre Quint, en su lúcida obra "El Conde de Lautréamont y Dios" ha expuesto, sin embargo, algunos de los rasgos más imperiosos de este mensaje, que sólo puede ser recibido con guantes de fuego: 1) El "mal" para Lautréamont (como para Hegel) es la forma bajo la cual se presenta la fuerza motriz del desarrollo histórico. Importa, pues, fortificarlo en su razón de ser, lo que no puede hacerse si no es fundándolo en los deseos prohibidos, inherentes a la actividad sexual primitiva, tal como los manifiesta en particular, el sadismo. 2) La inspiración poética, en Lautréamont, se da por el producto de la ruptura entre el sentido común y la imaginación, ruptura consumada frecuentemente a favor de ésta y obtenida por una aceleración voluntaria, vertiginosa del consumo verbal (Lautréamont habla del "desarrollo extremadamente rápido" de sus frases. Se sabe que de la sistematización de este medio de expresión parte el surrealismo). 3) La rebelión de Maldoror no sería jamás La Rebelión, si debiera exceptuar indefinidamente una forma de pensamiento a expensas de otra; es necesario, pues, que con las Poesías se abisme en su propio juego dialéctico.

El contraste flagrante que ofrecen, desde el punto de vista moral, estas dos obras excluye toda otra explicación. Pero, que se busque más allá lo que puede constituir su unidad, su identidad desde el punto de vista sicológico y se descubrirá que ella descansa sobre todo en el humor: las diversas operaciones, que son aquí la renuncia al pensamiento lógico, al pensamiento moral, luego, a los dos nuevos pensamientos definidos por oposición a éstos, no reconocen en definitiva otro factor común: puja por la evidencia, llamado al tumulto de comparaciones más atrevidas, tropedeo de lo solemne, inversión o transformación total de los "pensamientos" o máximas célebres, etc.: todo lo que el análisis revela, a este respecto, de los procedimientos en juego, lo cede en interés a la representación infalible que Lautréamont nos llevó a hacernos del humor, tal como él lo encará, del humor que alcanzó con él su poder supremo y que nos somete físicamente, de la manera más completa, a su ley.

ANTHOLOGIE DE L'HUMOUR NOIR

(VERSION: DIANA CASTRO)

EL GRAN SOCORRO MARITIMO

La estatua de Lautréamont
Con zócalo de sellos de quinina
En campo seco
El autor de las Poesías está acostado boca abajo
Y cerca de él vela el helodermo sospechoso
Su oreja izquierda pegada al suelo es una caja con vidrieras
Ocupada por un relámpago el artista no ha olvidado de hacer figurar por encima de él
El globo azul cielo en forma de cabeza de Turco
El cisne de Montevideo cuyas alas están desplegadas y siempre prontas a agitarse
Cuando se trata de atraer del horizonte a los otros cisnes
Abre sobre el falso universo dos ojos de colores diferentes
El uno de sulfato de hierro sobre el enrejado de pestañas el otro de barro diamantino
Contempla el gran hexágono en forma de embudo en el que se crisparán bien pronto las máquinas
Que el hombre se encarniza en cubrir de vendajes
Reaviva con su bujía de radio los fondos del crisol humano
El sexo de plumas el cerebro de papel aceitado
Preside en las ceremonias dos veces nocturnas que tienen por fin sustracción hecha del fuego intervenir los corazones del hombre y del pájaro
Yo tengo acceso a él en calidad de convulsionario
Las mujeres arrobadoras que me introducen en el vagón acolchado de rosas
Donde una hamaca que cuidaron de hacerme con sus cabelleras me está reservada
De otra eternidad
Me recomiendan antes de partir no resfriarme en la lectura del periódico
Parece que la estatua cerca de la cual la grana de mis terminaciones nerviosas
Llega a destino es afinada cada noche como un piano.

(Le revolver á cheveux blancs)
Traducción de CESAR MORO.

ANDRE BRETON

LOS CANTOS DE MALDOROR - carlos a. culleré

ALGO ALREDEDOR

"et, si je me detourne, rien est a deux faces: Rien et moi".
PAUL ELUARD

El propósito de estas líneas al volver sobre Lautréamont es, no de aportar algún hallazgo ni una más ajustada comprensión de una clave (cuestión muy discutible en el fondo ya que lo esencial de una lectura queda siempre como sedimento admirativo y es casi intransferible) sino señalar algún aspecto que pueda haberse olvidado, (percance muy común) y añadir a la multitudinaria exégesis existente unas cuantas reflexiones que ahí van y de ahí vienen, es decir, re-descubrir un poco esos comentarios vueltos ya lugares comunes al hablar de Lautréamont y referirlo inevitablemente al surrealismo. No por cierto al estilo de León Bloy, a quien guiaba otro asunto y una sagrada cólera, estos apuntes pretenden acercar los ángulos relevantes de la obra de Lautréamont como contribución a una experiencia de la que todavía no hemos salido y que nos sería provechoso desertar cuando ensayemos expresar la propia.

Es posible hablar del surrealismo como escuela, movimiento ó tendencia y aún más; proceder dentro del inoperante método fechador y decir: "Desde principios del XX hasta los años cuarenta, día más, día menos..." y tropezaremos con la justa exclamación de Maurice Nadeau: "Una historia del surrealismo! Ha muerto entonces el surrealismo!" (1). Lo legítimo consistirá en hacer referencia (no hablar de) tan importante movimiento para dejar en claro nuestro trato con A L G O que está muy vivo, muy dentro de nosotros aún como para un sepelio tan prematuro. Y esta permanencia fecunda, hic et nunc, obedece a la entraña misma del surrealismo. Al decir de Nadeau: "El estado de espíritu surrealista, mejor dicho, la condición surrealista, es eterna". Y, en efecto, toda doctrina estética (repárese que Nadeau no alude a un cuerpo o esquema doctrinario: habla de "estado de espíritu" y de "condición") descansa sobre un pilar fundamental que es una constante valedera en la esencial historia del espíritu y es, en definitiva, esa constante la que salva, la soteria que permanece después del derrumbe de los adornos y rellenos. Tal el surrealismo, entendido en su más importante descubrimiento (descubrir es siempre volver a encontrar algo perdido): la liberación epifánica de otras dimensiones y, por sobretodo y en acuerdo con esto, la restitución de la magia a la poesía.

EL REGRESO DE LA MAGIA

El término con que las doctrinas esotéricas califican a sus oficiantes es el de "iniciados". La mecánica de la transmisión radica en una selección de aptitud; patentizando esto podríamos citar la conducta intransigente de Mallarmé cuando quería una poesía hermética, en base a un lenguaje críptico, cifrado. La herencia milenaria de los hallazgos esotéricos (preferiría hablar de "dimensiones" o noción de otras realidades) recurre al mismo resorte para perpetuarse: merced a una especial disposición (que está asegurando el resguardo del secreto) acude al espíritu receptor después de un primordial trabajo paciente donde se ha efectuado la remoción de los aspectos negativos. El legado es así estrictamente otorgado al 'mérito'. Y no deja de llamar la atención que la mayoría de los poetas que en su momento han representado la culminación de un ciclo poético, la última palabra, el non plus ultra, hayan derivado de este cauce o, al menos, hayan registrado su contacto con esta fuente ancestral. La mayor o menor admiración que han despertado consiste directamente en su entrega parcial o total al enigma.

El descenso sufrido por Rimbaud en la estimación de Breton se debió a su retroceso (cobarde para Breton) ante lo que había VISTO, ya que es indudable que su abandono de la palabra en los umbrales mismos de la creación obedeció a una causa muy distinta a la de Mallarmé, que fué eminentemente estética y de forma. Y, al revés, la estrella ascendente de Lautréamont (siempre a los ojos surrealistas) es debido a su completo arrojo en el problema, a su temerario traspaso de los límites. Y aún afirmaremos que el mismo Lautréamont no llegó a la extrema consecuencia que su ejercicio le exigía.

Alcanzó a robar una brasa (para usar una metáfora cómoda a la rapidez) pero huyó del fuego. De estas consideraciones puede desprenderse el carácter mágico que la poesía retoma a través del surrealismo; ya que éste a su vez bucea en los documentos esotéricos (añadiría otras vertientes mucho más notorias; los trabajos de Freud acerca de los sueños y su exhaustiva explotación por los poetas surrealistas, también los de Charcot y sus colaboradores sobre la histeria (las figuras extáticas de las santas y sus arrebatos místicos no fueron, en definitiva, otra cosa que crisis de histeria: planteo obviamente grato a los herederos de Dadá), la secuela romántica con sus cultivos de la morbosidad y el rechazo a la concepción tradicional de la poesía, Nieszche mismo, etc.) en el más formidable intento mancomunado por devolver a su época los olvidados valores del misterio.

Para cumplir tal propósito no basta señalar el camino adecuado; hay que comenzar por destruir los antagonismos originados por los esquemas mentales y espirituales, largamente sostenidos y fortalecidos por el predominio de la moral burguesa, negadora mortal de la libertad interior y de la exploración de los mundos colaterales, aparte de haberse constituído en verdugo oficial de los videntes. Esta tarea primordial es llevada a cabo por los surrealistas a través de deserciones, conquistas y aliados y supone despejar el campo para facilitar la creación de momentos que permitirán el máximo objetivo: la búsqueda de valores extraídos no importa de qué lugar con tal que sirvan a reemplazar los que se desea derribar. Para Anna Balakian estos valores surgirían de una variante fundamental en el dominio natural; dice, hablando de Lautréamont: "...habiendo desacreditado a la razón y a la imaginación, él esperará encontrar una desviación anormal en el funcionamiento de las leyes naturales y de este modo podrían serle revelados fenómenos más allá de los aportados por la observación y la experiencia". (2).

La conquista de distintos valores, de reductos ignorados u olvidados es un aporte surrealista inestimable; el haber re-actualizado a Ducasse revela hasta dónde concedieron importancia al "otro margen" de la creación, hasta dónde fueron consecuentes con la tradición subterránea de Blake y su preocupación por asentar en los anales del espíritu la concepción sadista, no ya tanto del arte ni la literatura sino de la vida misma, lo que equivale a decir que no vieron a Sade (ni posteriormente a Baudelaire, Rimbaud o Lautréamont) sólo como una manifestación original y sustentadora de similares principios, sino como (y esto es, indudablemente, de una extrema importancia) una auténtica y aplicable norma de vida cotidiana. Salvadas la distancia y la singularidad de los presentes respectivos es legítimo anotar su esfuerzo por reventar la línea común de la conducta (recordemos las exposiciones de Max Ernst, mejor dicho los relatos acerca de ellas, las revistas y panfletos, la trayectoria desde el dadaísmo hasta el rompimiento entre Breton y Tzara teñido de expresiones sui-generis y, al respecto, cabe destacar la posición de Breton al darse cuenta que las manifestaciones disconformistas sólo eran un PASO, un medio para el logro de una verdadera revolución; hay mucha diferencia entre este concepto que determinará la ruptura con Dadá y las ideas iconoclastas que hicieron posible el proceso a Barrès). Al advertir estas características vamos comprendiendo el porqué de la afirmación anterior referente a la estima en que los pontífices del surrealismo tuvieron a Lautréamont, detalle que era menester considerar antes de ir al documento extraordinario: LOS CANTOS DE MALDOROR, registro final de un estado de enfermedad generacional y, como toda obra de culminación cíclica última expresión genial de su propia evidencia, insustituíble testimonio de una visión única del mundo y de los dominios de la poesía.

LOS CANTOS DE MALDOROR

"Dios es el Presidente de las compañías de seguros de la Eternidad".

RENE CREVEL.

La maldad es el motor esencial de la vida humana. El hombre vive en una constante mentira al pretender desvirtuar esta verdad fundamental. Este es un hecho categóricamente sostenido por Ducasse hasta el punto de constituír el argumento principal de los Cantos. Pero esta afirmación involucra otro aspecto más temerario; el pensamiento de la maldad divina. En la medida en que el hombre es creado por Dios lo es a su imagen y semejanza. Y para cumplimentar su vida está, indudablemente, condicionado por las leyes divinas. Ducasse concluye acusando a Dios en virtud de ser el último responsable de los actos humanos. Esta idea se desarrolla en toda su fuerza; el Creador es presentado borracho y su sueño impuro interrumpido por la venganza de los seres; es también aludido con una ironía satánica al final del Canto al pederasta; por último lo vemos ejecutando las acciones más inmorales y sumergido en el vicio, en la alucinante estrofa del cabello que llora; su túnica, en otros tiempos protectora de su pureza ha quedado enganchada en las murallas celestes; he aquí al Creador vuelto un astuto viejo, malvado y cruel; inmunda criatura, por fin, entretenido en devorar su propia creación. Las dos potencias (en realidad hubo siempre una sola) han quedado confundidas; es ya imposible separar o deslindar las distintas identidades; permanece únicamente el mal absoluto, que lo es tanto cuando es practicado por Elohim como cuando lo ejerce Maldoror. El hombre, entretanto, acepta en su miopía el mal disfrazado que le inflige su Dios y se estremece a la sola mención del arcángel caído. Y es que el segundo detenta la perfección porque es el Mal sin atenuantes, del otro aún podemos equivocarnos. Pero esa equivocación es de más en más menos frecuente y menos sólida. El hombre que la ha desechado asume la imposible tarea de enfrentar al Engañador y promete estar enfermo e inmóvil hasta destruír la divinidad. Todos los suplicios no son suficientes para hacerle desistir, empero pide que no haya piedad humana para él. El ser inmóvil, metamorfoseado en un espléndido monstruo que participa de los tres reinos de la vida es el símbolo máximo de la raza humana que ha dispuesto abrazar el bando de Maldoror. Su rebelión no está, entonces, dictada por el antiguo orgullo ni la ambición de arrebatar el poder a Dios sino por un rencor exacerbado contra el odioso empleo que ese Dios ha hecho de su poder. Aldo Pellegrini expresa: "Se rebela contra Dios no por ambición de poder sino por ser irremediablemente el responsable final de los males del hombre" (3).

Atendiendo a lo expuesto la motivación de Los Cantos es más que la secreta esperanza de debilitar la coraza de la moral inflexible o descomponer en una implacable exposición las fallas del sistema. Detrás de eso existe una cuestión de privilegio, una inconfesable construcción donde se entremezcla, junto al orgullo legítimo del discípulo satánico convertido ya en la casi superación del *Maestro* (la identidad permite esta idea: *Maldoror 'es' Satán*) el orgullo humano del autor que es capaz de reconocer en su propia obra el desdén de los límites respetados hasta por los más consecuentes antecesores. (4) Naturalmente sus explicaciones se basan en un método similar al empleado por Baudelaire para responder al juicio de Les Fleurs du Mal; se acentúan en la obra los horrores del mal para volver esas manifestaciones repugnantes y odiosas y así, por la técnica de la afirmación del contrario derivar las simpatías del lector hacia el bien. (5) Procedimiento que, por supuesto, no revela más que una necesidad circunstancial y en el que es poco verosímil hayan creído tanto Baudelaire como Lautréamont.

No se cuestiona en Lautréamont la lucidez de sus imágenes y esto es curioso si se piensa que hay una trayectoria, en la que está incluído, de visionarios cuya obra se ha considerado siempre producto de una locura intermitente. (Tampoco Rimbaud fue llevado a este plano, es cierto, pero porque la conciencia burguesa se sintió satisfecha y, por así decir, reparada con su "retorno a la normalidad"). Sade es un claro ejemplo de la existencia de una "locura circunstancial" sumamente oportuna y conveniente y, que sin duda, obedece a la necesidad. De otra característica fue la padecida por Gerard de Nerval, pero sus textos empallidecen hoy ante la confrontación con los trabajos automáticos del surrealismo y, sin ir tan lejos, con la abrumadora simbología de Lautréamont. Posiblemente haya habido en Ducasse una experiencia con la droga, se encuentran referencias aisladas en Los Cantos. De cualquier modo importaba señalar este aspecto como simple momento informativo. (Lo último que podría hacerse es pretender una explicación del texto poético "desde" la droga o el haxix, como se ha llevado a cabo con los románticos de Baudelaire a Achim Von Arnim o, como se estima, recurrir a las ciencias de la psicología para la elucidación de los hallazgos oníricos en la poesía y, a este respecto lo único aceptable (qué remedio queda!) será el saqueo que han realizado los psicoanalistas en la poesía de los últimos cien años para autorizar algunos argumentos).

Anotaremos también un punto de contacto entre Baudelaire y Lautréamont y es la coincidencia a que ambos llegan al tratar la técnica del arrepentimiento y más que esto, la delimitación entre el verdugo y la víctima, cuando las dos funciones son ejercidas por el mismo individuo. Paralelamente el sentimiento de un placer hondamente doloroso que experimenta el masoquista, el ser que actúa sobre sí con el flagelo y reacciona con la autocompasión más verdadera. Técnica que puede atribuírse sin ningún exceso a los místicos y que está destinada, en última instancia, a servir como otro medio de "ver la luz". En Baudelaire la corporización de este proceso está dada por L'Heautèntimorouménos mientras Lautréamont la desarrolla cuando el verdugo desgarra al adolescente y bebe su sangre y sus lágrimas para luego acudir en su auxilio y sentir el estremecimiento del amor más profundo, acabando por invertir los papeles y colocarse en el lugar de la víctima ofreciendo una costosa expiación a través de una unión eterna que habrá de recordarle perpetuamente su culpa.

EL SIMBOLO Y LA TECNICA

Lautréamont, encajado en un momento de auge científico comprueba la paulatina inserción de la ciencia en todos los niveles de la cultura. Parece que, finalmente, el hombre acabará quitando todos los enigmas a la naturaleza. Junto con ellos acabará también el misterio. Lautréamont, heredero de las fuerzas veladas siente la urgente necesidad de ir en contra de esa luz fatua pero peligrosa.

La salutación al viejo océano expresa su satisfacción porque el hombre no podrá con él. Pero esa desmesurada pretensión de claridad del siglo del Progreso involucra otro aspecto: la caída del ministerio poético. La accesibilidad a la ciencia presupone el derrame de la poesía, como si de pronto las viejas catedrales medioevales sufrieran la ofensa de que esa ciencia colgara carteles sobre sus imágenes explicando en la fraseología popular el sentido de cada una de ellas. El sacerdocio confabulado en torno al Gran Misterio está seriamente amenazado. Para luchar contra esta amenaza hay que recurrir al extremismo. Pero el símbolo, empleado corrientemente está gastado. Su oscuridad se ha vuelto ya tan reconocida que es delatora. Sólo queda el recurso de re-crear el símbolo, volverlo, no ya un momento en el lenguaje sino el lenguaje mismo. Expresarlo todo con símbolos y en este sentido, agotar la posibilidad de invención. Entonces: "Aunque no tuviera ningún suceso real que referiros, inventaría relatos imaginarios para trasvasarlos a vuestros cerebros". (y aquí vemos también la importancia que concede al diálogo ininterrumpido, es decir, usar cualquier artificio si con ello se consigue incidir una vez más sobre el lector y no darle tiempo a que escape de la atmósfera intencionalmente creada, paso a paso. Podría anotarse, marginalmente, la 'receta para crear' operante en la época; para Emile Bouvier la inven-

ción ha llegado a ser la tarea del artista). Las "correspondencias" baudelerianas tienen parentesco con este empleo aparentemente abusivo del símbolo en Lautréamont; hay indudablemente un nexo, más aún, un punto de reunión (para dar una idea aproximada y salvando las distancias, el Aleph, de J. L. Borges) de los poderes cuya situación es preciso encontrar y esta empresa es eminentemente poética. (Esta idea puede entenderse muy cercana a la del Monte Análogo, de René Daumal). Hay entonces necesidad de una técnica, consistente en un proceso de apertura cósmico; detectar por debajo de la historia las concepciones no acalladas totalmente que afirman una edad edénica original; ésta sería, para Eduardo Azcuy la finalidad última: "Esa ampliación provocada de la conciencia ordinaria, esa transformación mental y orgánica que permite el afloramiento de primordiales estructuras psíquicas capaces de ampliar la comprensión del universo, es la finalidad declarada o no, consciente o inconsciente, explícita o cubierta de farragosas concepciones, del misticismo, del ocultismo y de las religiones, que sólo pueden expresar esos niveles desconocidos de la mente por medio de analogías éticas y simbólicas". (6).

MALDOROR APARTE

"Moi seul contre l'humanité"

La figura del héroe es "fin de siècle", responde sin duda al arquetipo de Byron, al señorío aristocrático que se traspasa de la primitiva belleza del arcángel caído. No hay que olvidar que Maldoror es un ser seráfico, es la mutación del querube (expresamente en el reconocimiento del ángel transformado en cangrejo paguro durante el diálogo que sostiene antes de su asesinato a manos de Maldoror) por eso su apariencia física no desmiente tales orígenes; sus adversarios, asimismo, sólo podrán ser bellos y conviene recordar que para Lautréamont la belleza está muy distante de los cánones tradicionales; todo el libro está plagado de ejemplificaciones al respecto. Pero esta minuciosidad en la descripción, esta asombrosa reunión de metáforas deslumbrantes está dirigida principalmente a hacer resaltar la belleza terrible del Mal y en esto se insistirá hasta que el lector haya aceptado la imagen maldororiana y al mundo en que ésta se mueve como una dimensión magnífica, hasta que haya admitido que la representación de la potencia demoníaca excede la un tanto rebajada y sencilla beatitud de las tranquilas pinturas religiosas (forma a la que está más acostumbrado). Para lograr este efecto nada es desdeñado pero a veces el resultado sobrepasa la frontera del asombro; nada más demostrativo que en la 13 estrofa del Canto II, cuando después de la cópula monstruosa en que se juntan los dos exponentes del mal; el de la tierra (Maldoror) y el del agua (el tiburón hembra) el primero exclama: "Por fin había encontrado a alguien que se me pareciera!".

La atracción que tiene Maldoror sobre los hombres se debe, no sólo al hechizo del mal, a esa inquietud irreprimible ante el misterio que toda naturaleza no tan dormida siente sino al poder mágico.

Y ahora y necesariamente para explicar esta última idea se aceptará el empleo de un lenguaje que antes que pretender apresar los objetos en torno a los que se mueve dará apenas un boceto, una imagen desleída y un tanto inasible. (No puede recurrirse a la fórmula famosa que consiste en la afirmación por parte del autor sobre su "deliberado" dejar en sombras ciertos aspectos para inquietar al lector y hacerlo participar de la búsqueda. Aquí, en este caso concreto. Y en tantos otros! se parte de la seguridad de estar hablando a "alguien" (el lector comme il faut) y no a "algo" (que sería la espesa masa de los Homais). Este poder mágico es la cualidad de conocer la correspondencia entre el espíritu y las fuerzas de la naturaleza no comprendidas en los catálogos científicos. Por conocer entenderemos también emplear, utilizar. Y esas fuerzas naturales aludidas están referidas a un campo cósmico, a la unidad de origen de lo que gravita y, en este momento específico, a su esfuerzo gigantesco por reconocerse (se reconocerán los organismos ORIGINADOS POR UN MISMO PRINCIPIO). Para llegar a esta meta suprema (que está simbolizada por la piedra filosofal en los alquimistas y aclaremos que esa piedra no fue tan sólo ni mucho menos el talismán físico que convertiría los metales en oro ni la fuente de juventud eterna, aunque este segundo concepto participa en alguna medida de la idea que enunciamos) se han de buscar, como medida preliminar, las vías o caminos. Hacemos alto aquí; más que esas vías poseemos la larga y nunca oficializada historia de los esfuerzos por descubrirlas y señalarlas. El poder mágico, la magia, consiste en el peregrinaje por tales rutas, objetivo al que la poesía misma ha tendido desde siempre. (La magia engloba a las otras prácticas tales como la poesía, la demonología, las doctrinas escatológicas, (pueden comprenderse las religiones, sobretodo en su aspecto primitivo, hierofánico) y que no deriven de un pensamiento de rigor filosófico, la brujería, la hechicería; fundamentalmente la idea alquimista del universo, el ocultismo y las diversas teorías esotéricas). De esta línea derivará un rito particular, de carácter sobresaliente porque condensa en sí varias características comunes a los demás. En el dominio de la demonología este rito es sumamente importante y está adornado con las particularidades de las ceremonias sacrificiales, con la idea de metamorfosis, con la de pervivencia del mal y la eternización de la vida, con la celebración de la misa negra, con el aspecto un poco folletinesco de la tiniebla, agregados escatológicos (insiste primordialmente en el estado anfibio de existencia real y de ultratumba) y el uso del hipnotismo: el vampirismo. Maldoror es el vampiro, está revestido de todos los atributos propios a esa condición y cuando actúa pone de relieve la relación entre el verdugo y la víctima.

Georges Bataille ha escrito, hablando de Jean Genet: "La infracción horroriza, como la muerte; pero sigue atrayendo, como si la exuberancia del deseo satisfecho hiciera surgir un desprecio por la muerte exigida por la infracción de la ley". Este concepto iluminará una faceta de la figura maldororiana; el Mal es la transgresión, pero esa transgresión horroriza. También se dirá que el mal debe ser ejecutado con pasión y, fundamentalmente, con una absoluta ignorancia de estar practicando lo prohibido. Sólo así se hará el Mal por el Mal mismo y el pecador no tendrá culpa. Su 'pureza' en el mal le salva. Pero hay otro ángulo que no debe olvidarse (y de honda significación en Lautréamont) y es el que otorga al Mal la identidad de albedrío, de libertad. Para una concepción primera el Bien está sustentado por una serie de principios y prohibiciones (y al decir Bien involucramos la Moral y la Ley) que atentan contra la libre disposición y cohartan la producción de un acto libre. Indudablemente ese acto libre estará siempre determinado por una elección. Pues bien, se elige el Mal y ante esta sola decisión se pierde la pureza del Mal. Y es que se ha optado por él como un medio de transgresión y luego, como la única salida hacia la libertad ilimitada. Maldoror conoce la otra cara; su arrojo en el mal proviene de una acción premeditada. Pero para poder situarse en este dominio con toda la voluntad y sobre todo, poder hallar aquí una libertad acorde con su deseo de infinito, debo olvidar su origen y no sentir jamás el menor remordimiento. Lautréamont no ha logrado este objetivo; la creciente intensidad que hace del Mal le pone al descubierto. No ha conseguido olvidar, su maldad es incompleta, su libertad está igualmente seccionada. Se vuelve entonces hacia el último anonadamiento, la muerte como posible solución al problema. Pero esta muerte no es deseada de la misma manera que tampoco es temida. Simplemente permanece ahí, hay que limitarse a dejarla estar.

Una novela de Anatole France descansa en el argumento de una nueva revolución celeste. Los ángeles custodios y aquellos otros precipitados a la tierra por haber caído en desgracia ante el Creador, son los encargados de organizar el ejército que pondrá fin a la gloria eterna de Jehová. En

su dudoso humor France relata el abandono relajado de las huestes adictas al viejo general, el arcángel Miguel. Los ángeles terrestres concurren a ofrecer la capitanía de sus fuerzas al apaciguado Satán, señor de los tiempos felices de la humanidad. Este se retira a meditar su respuesta y, dormido, tiene un largo sueño. Y aquí encontramos la idea interesante del novelista; Satán, una vez asumidos el poder y la gloria y relegado a Dios al fondo del abismo se va convirtiendo gradualmente en el Dios desplazado mientras el abismado se transforma en el antiguo Satán. Vale decir que para Anatole France existe un principio inmutable de identidad con el propio destino, algo mucho más poderoso que el amor fati, una idea de absoluto acatamiento al origen que determina. En efecto, Dios es cruel y vengativo, hasta estúpido a veces porque sus altas funciones han producido en él la obnubilación de un sentido de justicia (sentido que, por otra parte, sólo se lo han concedido los hombres—y éste es el verdadero ataque de France, por debajo de la inversión de los roles) y Satán, por su lado, ha asumido la contrapartida de esa conducta, se ha vuelto bueno y pacífico y, más que esto, se ha constituído en la figura prometeica de custodio renovador de la felicidad y sabiduría humanas. Esta situación es posible juzgándola a la luz de este pensamiento; es más lógico suponer un sentimiento solidario entre Satán y la Humanidad porque AMBOS han sufrido la Caída. ambos han sido expulsados de una convivencia tripartita en el paraíso — y, de acuerdo con esto, es lógico también suponer un odio en común hacia el Expulsador. Al mismo tiempo juega la imagen inaccesible de un Dios terrorífico y la de un Demonio escarnecido, excesivamente cerca del hombre como para evitar una comparación y aún una similitud de destinos. En Lautréamont esa similitud está llevada a los extremos; aparte de la competencia entre los tres bandos acerca de la práctica del Mal (Dios, Maldoror y los Hombres) la unión de los dos últimos hará nacer un intenso odio antagónico que, paradójicamente, surge del amor en que están unidos; en la oda al Piojo, Lautréamont declara su satisfacción ante el daño que inflige a la humanidad el insecto, pero se lamenta de que ese mismo daño no sea infinitamente mayor. Simultáneamente existe ese odio común hacia el responsable de tal circunstancia. Tampoco Maldoror se engaña sobre el triunfo definitivo; sabe que el otro es más grande pero ríe con desprecio ante la sola proposición de retornar a su antiguo puesto entre los serafines. Lautréamont ha resuelto elegir la irrenunciable consecuencia con el destino impuesto.

LAUTREAMONT MISMO

"Más que surrealista, Isidoro Ducasse se nos presenta aprisionado por una náusea existencial. Tiene conciencia de lo absurdo y esa misma conciencia crea la rebelión, el paroxismo y la violencia". (6).

Indudablemente en él la idea padecida del absurdo se manifiesta con una fuerza estallante a la que es preciso dar una expresión acorde: Los Cantos. Aparte de conocer la brevedad de su vida (24 años), sus incursiones por los dominios de las ciencias naturales, su origen americano y algunas cartas y direcciones donde habitó en París (todo lo cual no constituye, por cierto, ninguna carta de presentación) no sabemos más de él, del hombre Isidoro Ducasse. He aquí un preclaro caso de absorción del individuo por su actividad, por su creación. Difícilmente podemos hablar sobre Ducasse como hemos podido hablar de Baudelaire. Ducasse "es" su sinónimo literario. En él parece haberse cumplido la última voluntad de Sade, de un absoluto olvido y desconocimiento de sí. Nos queda entonces la tarea mínima de mostrar una vez más los caracteres que, desprendidos de su obra habrán de constituír la proyección deformada (una fotografía borrosa) de alguien a quien llamaron Isidoro Ducasse (que presumiblemente hizo con su vida cotidiana, aparte de lo habitual, algo más notable, alguna anécdota que de estar en nuestras manos hubiera sido indeleblemente estampada en su biografía como demostración concluyente de su genialidad). El Absoluto llegó a Lautréamont recibido a través de una larga trayectoria cuya culminación fue el romanticismo. Absoluto se confunde con Infinito, nuestra percepción ordinaria nos cierra el acceso a su manifestación. Hay que despojarse de los esquemas; el problema deriva de la fuerza no amordazada del hombre sensible; el proceso no es desconocido pero es indispensable optar; la mística se aleja desdeñosamente de la situación que en ese hombre ha provocado la caída, pero el hombre sensible participa de esa mística inaccesible; sólo que el patetismo evidente de su realidad descubre en él la virulencia de una acción inmediata: he aquí la poesía. Este panorama permite decir a uno de sus comentadores que: "Lautréamont se encontró en la precaria situación de un místico despojado de sus símbolos de veneración" (7). Por otra parte hemos señalado su pensamiento acerca de un Dios cruel y nada justo, a lo que agregamos su concepción orgullosa de su propia poesía (concepción fundamentada en el gigantismo de la poesía) y, por último su propio aislado orgullo indeclinable de criatura que ha visto el lado oculto de la vida y ha renunciado a toda ayuda y a la proximidad engañadora del hermano; "Quiero ser el único habitante de mi íntimo razonamiento" declara en la 6 estrofa del Canto IV. Presumiblemente Lautréamont haya sido uno de los que más han creído en el verbo como vía explicativa y expiatoria (Jules Laforgue ya fue el "último" de los poetas) y en su padecimiento de él acrecentó esa creencia en la poesía como contrapeso a la chatura circundante: "Pero sabed que la poesía se encuentra en todas partes donde no está la sonrisa estúpidamente burlona del hombre con cara de sapo".

1)—Maurice Nadeau — "Historia del Surrealismo" — Apertura. El mismo Nadeau dará después, un poco despreocupadamente (..."se puede, si así se quiere") la ficha temporaria del surrealismo: 1918 - 1939.

2)—Anna Balakian — "Los Orígenes Literarios del Surrealismo".

3)—Conde de Lautréamont — "Obras Completas". Prólogo de Aldo Pellegrini.

4)—En carta del 12 de Marzo de 1870 dirigida al banquero Darasse se refiere Lautréamont a su obra que el editor se niega a publicar "temiendo al Procurador General". Dice: "Era algo del género del Manfredo de Byron o del Conrado de Mickiewicz, pero con todo, mucho más terrible".

5)—"Pues al dejar traslucirse el vicio en estas páginas se creerá más en las virtudes que yo hago resplandecer". "Los Cantos de Maldoror", Canto IV, estrofa 2. También en carta a Verbroeckhoven: "...exageré el diapasón para crear algo nuevo en el sentido de esa literatura sublime que canta a la desesperación sólo para atormentar al lector y hacerle desear el bien como remedio". Obsérvese esta nota agregada por Sade al borrador de "Justine": "El desenlace debe devolverle a la virtud todo el brillo que le es debido y hacerla tan hermosa como deseable. No habrá ser que, al concluir la lectura, deje de aborrecer el falso triunfo del crimen y de querer las humillaciones y desgracias que asaltan a la virtud". Guillaume Apollinaire: "El Marqués de Sade".

6)—Eduardo Azcuy — "El Ocultismo y la Creación poética", pág. 28, Ed. Sudamericana.

6)—Eduardo Azcuy — ob. cit. pág. 137.

7)—Anna Balakian — ob. cit. pág. 109.

Carlos A. Culleré

Director de la Revista Cordobesa "IGITUR"

LAUTREAMONT

La más consciente realización, en una obra poética, de esta crisis espiritual causada por el progreso científico se manifestó en la obra breve y violenta de Isidore Ducasse —o Conde de Lautréamont, como prefirió llamarse—, quien en el transcurso de dos años vivió y reflejó el conflicto de la época por la que pasó tan rápidamente.

Destinado a la carrera científica, llegó a París de su Montevideo natal como un joven que iba a ingresar a la Escuela Politécnica. Este fondo científico es evidente en **"Los Cantos de Maldoror"**, no sólo en su famosa invocación a la matemáticas, sino negativamente en el desentimiento y repugnancia con que acepta los avances de la ciencia en el campo de lo oculto. Esta educación y su profunda influencia sobre una naturaleza que comenzaría siendo muy religiosa constituyen la base de la obra de quien, después de permanecer desconocido por muchos años, fue proclamado por los surrealistas como su más ilustre precursor (1).

Lautréamont, aunque conocía profundamente los descubrimientos científicos de su tiempo, los miraba con gran desprecio. ¿Por qué ese desprecio? Dotado de inclinaciones místicas y de una poderosa imaginación, él había deseado vivir en un mundo que fuese como cera en sus propias manos; habría anhelado un mundo que hubiese podido moldear a su propio gusto y del que hubiese podido hacer desconocidos pero fascinantes tributarios que le condujesen al cielo. El suyo habría sido un mundo de milagros, de metamorfosis y de revelaciones. En cambio, tuvo la desgracia de vivir en una época que estaba barriendo con milagros y revelaciones y reemplazándolos por las inquebrantables leyes físicas; la humanidad no había alcanzado aún el estado en que podría conciliar física y metafísica. Lautréamont se encontró en la precaria situación de un místico despojado de sus símbolos de veneración.

El resultado fue doble. Por una parte sintió una especie de asfixia al pensar en el estado del hombre, **"que permanece encadenado a la costra endurecida de un planeta"**, al pensar que era imposible evadirse de las leyes físicas: **"Así, pues, hay un poder más fuerte que la voluntad... ¡Maldición! La piedra quisiera sustraerse a las leyes de la gravedad? ¡Imposible!"**. Era la desesperación de sentirse convencido de que no habría nada más allá de la tumba: **"sé que mi aniquilamiento será completo"**. Por otra parte, había una reacción más fuerte: la de rebelión, de desafío.

El hombre, ¡ese estúpido animal que piensa que ha descubierto los secretos del universo! En realidad, no ha resuelto los problemas importantes de la vida: por ejemplo, **"el temible problema"** de la **"mortalidad o inmortalidad del alma"**. Contemplando las fuerzas latentes del océano, exclama: **"La sicología tiene mucho que progresar aún. Yo te saludo, viejo océano"**. Le deleita pensar que a pesar de todos los excelentes métodos científicos desplegados, el hombre no ha aprendido a sondear los abismos del océano. **"Tú no dejas adivinar fácilmente a los ojos válidos de las ciencias naturales los mil secretos de tu íntima estructura, eres modesto"**. Modesto es el océano, modestos los animales; pero el hombre cultiva su saber, busca elevarse mediante él, sólo para encontrarse al final, al mismo nivel del animal.

Ya no sería posible por más tiempo el ilusorio cuadro de un universo en el que los seres inferiores que rodean al hombre serían elevados por la gloria refleja del amor del hombre hacia ellos. No, tal como sucedía en la ciencia, el poeta estaba comenzando a explicar las formas superiores por las inferiores; los personajes de Lautréamont pasan fácilmente de una vida a otra y se comunican entre sí con la mayor facilidad. Pero, ¿podría este lazo entre las criaturas terrenales elevar la materia al nivel del espíritu, como lo esperaba Janet? Por el contrario, este proceso iba a mostrar **"el hombre con cara de sapo"**; el hombre dirigido por los mismos instintos incontrolables e ilógicos del animal, y en apariencia más despreciable que el sapo. Aunque con el Conde de Lautréamont no alcanzamos la glorificación de la irracionalidad del hombre (2), él, por lo menos, orienta la poesía en esa dirección.

Lo que descubre le causa tal desagrado, que

ANNA BALAKIAN

se siente presa de un odio implacable contra la humanidad, cuyo destino va encadenado a la costra endurecida de un planeta y a la esencia de su alma pervertida. **"Yo solo contra la humanidad"** constituye su tema. Así, la misma mano que empezaba a abarcar lo irracional en el hombre introducía una actitud profundamente antisocial. El símbolo de su poesía en prosa es un corcel galopando furiosamente para esquivar el ojo humano y gozar con todos los ejemplos de la **"maldad humana"**. Lautréamont mostrará al hombre cometiendo crímenes diabólicos y deleitándose con su perversidad. El tendrá su héroe, Maldoror y sus secuaces atacan al hombre físicamente y le hacen sufrir. **"...Estoy feliz con la cantidad de mal que te hace, oh raza humana; solamente querría que te hiciera aún más"**. La sola vista del ser humano le parecerá repulsiva: **"Yo, ser lo bastante generoso para amar a mis semejantes... ¡No, no! Lo decidí desde el día de mi nacimiento. Se verán derrumbarse los mundos, la piedra resbalando como un corvejón sobre la superficie de las olas, antes que toque la mano infame de un ser humano"**. Maldoror deseará matar a un niño para que no alcance nunca la repulsividad completa del adulto. ¡En verdad, el hombre no ha sufrido tal pérdida de prestigio desde la caída de Adán como ahora en manos de Isidore Ducasse!

No era bastante con odiar a la humanidad; bajo el disfrad de Maldoror, Lautréamont trata de aparecer extrahumano. Maldoror tomó la forma de varios animales y recobró con dolor la forma primera: **"Volver a mi forma primitiva me causó un dolor tan grande, que por las noches aún lloro por ello"**.

Para sentirse extra humano, Maldoror tendrá que convertirse en monstruo, uno que no puede llorar ni reir, que ignora el amor y la amistad; en resumen: **"el que ha renegado de todo: padre, madre, Providencia, amor, ideal"**.

Su rebelión no se dirigirá sólo contra la humanidad, sino también contra el Creador: **"Mi poesía no consistirá sino en atacar por todos los medios al hombre, esta fiera, y al Creador, que no debió haber engendrado tal gentuza"**.

Paul Janet había esperado que el materialismo significaría creencia de que Dios pertenece al mundo y visión del mundo en el espíritu de Dios. Pero iba a suceder lo contrario. Lautréamont describió al Creador en el mundo que había creado, pero al hacer esto, lo rebajaba en lugar de elevar las cosas que El tocó con Su hálito. El creador iba a tomar la forma de un rinoceronte, iba a comportarse en forma vergonzosa. Previamente, el bien había sido asociado a la búsqueda del infinito. Pero, para el monstruo que era Maldoror, lo correcto y lo incorrecto ya no se consideraban contradictorios. Ellos podían cometerse simultáneamente y se dirigían igualmente hacia la búsqueda del infinito. Si Dios estaba en él y en las demás criaturas, pensaba Maldoror, El debe residir en la esencia misma de las cosas vivientes; y había descubierto que esta esencia era más bien perversa que buena. Así, pués, el Creador, según Lautréamont, era una fuente de maldad. Cuando Maldoror ve perros aullando furiosamente a las estrellas como si las odiasen, a los árboles, a la tierra, a la vida y al silencio, y finalmente despedazándose unos a otros hasta la muerte, él oye decir a su madre: **"Cuando estés en tu lecho y oigas los ladridos de los perros en el campo, ocúltate bajo los cobertores, no te burles de lo que ellos hacen: ellos tienen sed insaciable de infinito, como tú, como yo, como el resto de los humanos, de rostro pálido y alargado. Más aún, te permito asomarte a la ventana para contemplar ese espectáculo que es bastante sublime"**.

El asocia su propio anhelo de infinito con el de aquellos perros: **"Yo, como los perros, experimento necesidad de infinito. ¡No puedo, no puedo satisfacer esa necesidad! Soy hijo del hombre y de la mujer, según lo que me han dicho. Eso me extraña..., yo creía ser más"**.

Pero si Dios rehusa revelarle los misterios entre los que se debate su existencia, así como El lo rehusa a los animales, él, Maldoror, encontrará otros medios para descubrir el campo ilimitado de nuevos e inciertos horizontes: **"...Yo haré comprender al Creador que él no es el único amo del universo; que muchos fenómenos, que dependen directamente de un conocimiento más profundo de la naturaleza de las cosas, atestiguan en favor de la opinión contraria"**. Su concepción del infinito no será abstracta, sino que consistirá más bien en **"el principio espiritual que preside las funciones fisiológicas de la carne"**.

Con él se originará, pues, la noción de que la expresión artística puede resultar de un método científico de exploración de la subjetividad del sujeto pensante. La única barrera para esta libre explotación parecen ser las res-

tricciones prohibitivas ofrecidas por la razón: **"El hombre y yo"**, se lamenta Maldoror, **"emparedados en los límites de nuestra inteligencia como a menudo lo está un lago en un cinturón de islas de coral"**. Así, pues, lo más importante que había que hacer era tratar de paliar el efecto restrictivo de esta fuerza sobre su **besoin d'infini.** El encontró que la inteligencia podía ser destruida temporalmente por **"el torbellino de las facultades inconscientes"**, estimulando los efectos del cloroformo y aun la locura, produciendo un adormecimiento forzado de los sentidos. De este modo se inició un experimento científico, una verdadera vivisección humana en literatura: **"Un letargo inefable envuelve en sus adormideras mágicas, como un velo que tamizara la luz del día, la potencia activa de mis sentidos y las fuerzas vivas de mi imaginación"**. No sólo la razón, sino aun la imaginación será relegada a un plano secundario; porque ya que está basada en la experiencia exterior, se la considera, no sólo impotente, sino engañadora. Por consiguiente habiendo desacreditado a la razón y a la imaginación, él esperará encontrar una desviación anormal en el funcionamiento de las leyes naturales, y de este modo, podrían serle revelados fenómenos más allá de los aportados por la observación y la experiencia. La naturaleza puede ser alterada hasta lo risible. Maldoror no hará distinción entre un asno comiéndose un higo y un higo comiéndose un asno. Estará presto a aceptar en el mismo nivel de visión pilares y pinos, un rinoceronte y una mosca, como prueba de **"las contradicciones reales e inexplicables que pueblan los lóbulos del cerebro humano"**.

Del desprecio de la experiencia al desprecio de la memoria no hay más que un corto paso. Contrariamente a los poetas que le anteceden y cuya fantasía dependía tanto de la memoria, Lautréamont afirma: **"no estará errado el que pretenda que yo no poseo la facultad de recordar"**.

En reemplazo de la memoria, él mezcla la remembranza con el sueño y, por ende, lo real con la ilusión. Por ejemplo, en un momento en que se ha dejado llevar por lo que parece ser una fantástica descripción de una araña fabulosa, él trastrueca hecho y ficción, y dice: **"Ya no nos encontramos en la narración... ¡Ay!, hemos llegado ahora a lo real"**, en tanto que Arnim habría tratado de conciliar la anormalidad de la araña con la lógica de lo precedente.

¿Qué poesía, o mejor, qué manual de futura poesía resulta de un estado del espíritu en el que razón, imaginación y memoria no son tomados en cuenta? El pestañeo intermitente de las facultades mentales enfoca un sentido cada vez, disminuyendo los demás; magnifica la sensación del tacto, en ciertos momentos, mediante una serie de imágenes, incluyendo el deslizarse de un pie sobre una rana, el aplastar una mosca, el aguijón de un látigo; o repentinamente, despierta el sentido del oído en uno que ha sido sordo, y, al hacer esto, todo el resto se borra por el momento; su sutileza le permite oir lo imposible, como el choque de las alas de un mosquito contra el aire, y con esta agudeza destruye el equilibrio perfecto que la naturaleza ha proyectado para los cinco sentidos.

Pero, sobre todo, Lautréamont crea imágenes que se elevan y caen, se suceden sin conexión, sin relación, aunque entremezcladas como en una pesadilla. Intencionalmente desarrolla una técnica para la representación de lo que Baudelaire habría llamado le **rêve surnaturel.** No le interesan los bellos sueños, sino la pesadilla, con todos sus absurdos, que el ser humano común afortunadamente olvida cuando se despierta; se trata de la pesadilla sintética de uno que ha combatido el sueño natural, es una representación mucho más auténtica que la de Gérard de Nerval, que conoció las pesadillas naturales, pero al que repugnó darles un lugar en la literatura. Es el trabajo de uno que analiza, con lógica perspicaz, su voluntaria irracionalidad luego de haberse colocado en un estado en el que puede sentir el sueño sin sucumbir a él.

Lautréamont es un comediante cruel, destructivo, imprudentemente joven, como lo serán muchos de sus sucesores; es un comediante que juega con su auditorio tanto como con los fundamentos del mundo. En un momento él confesará con dulzura: **"Mi razón se había volado"**; pero un instante después aclarará que lo ha dicho para engañarnos y recalcará su autonomía: **"Mi razón no se vuela jamás, como lo decía para engañaros"**. Sin embargo, él puede, con precisión casi científica, simular las visiones de uno cuya mente se ha ido en realidad; los síntomas que atribuye a Mal-

dorор, por ejemplo, son extrañamente semejantes a los que Edmond de Goncourt descubrió en la perturbación mental de su hermano: pérdida de la memoria, deshumanización, egoísmo infantil, falta de sueño. Todo esto está reconstruído sintéticamente con la dosis natural de opio que creía Baudelaire. Y le guía una voluntad siempre vigilante: **"Me sucede a veces que sueño, pero sin perder por un solo instante el sentimiento vivo de mi personalidad y la libre facultad de moverme: sabed que la pesadilla que se oculta en los ángulos fosfóricos de la sombra, la fiebre que palpa mi rostro con su muñón, cada animal que alza su garra sagrante, pues bien, es mi voluntad, que, para dar un alimento estable a su actividad perpetua, los hace girar".**

Tal es la pesadilla de uno que se ha transformado intencionalmente en monstruo para eludir la condición humana regida por la naturaleza. El niño que había contemplado las estrellas con desdén, que había sondeado en vano el misterioso océano, que no se había satisfecho al caminar por el abrupto sendero de la jornada terrestre, había encontrado su escape en lo impronosticable, en la incontrolable irracionalidad encerrada en la concha lógica de la mente.

Pero su obra, aunque impresa, fue mantenida fuera del alcande del público por un editor que, como Lautréamont lo explica en una carta a un amigo de su familia, Durasse, en 1870, temía que **"la vida estaba ahí pintada con colores demasiado amargos"** y que por este motivo podía enfadar al censor público. Este hecho y la necesidad de una ayuda financiera de parte de sus padres hicieron que Lautréamont descubriera el método final de expresión: el uso de la contradicción. En su carta a Durasse, Lautréamont dice que ha decidido cambiar su noción de la vida, que en adelante ha de cantar solamente a la esperanza, la calma, la dicha y el deber, y que espera recibir la ayuda financiera de su padre informándole de la terminación del prefacio de este libro de poesías. El prefacio fue todo lo que él se escribió. Pero, ¿debemos creer que Lautréamont se convenció repentinamente de la grandeza de la vida humana, de la sabiduría de Dios, del orden universal, del amor por la familia y respeto por las instituciones sociales? ¿Estaba él realmente convencido de que los

grandes pensamientos eran generados por la razón, de que el hombre era perfecto, infalible, modesto, amable, un espíritu pariente del ángel, y de que sus amigos aumentaban en su desgracia; de que ser grande "no" significaba considerarse a sí mismo **miserable**, que nada

era incomprensible, que nada había sido ya dicho, que el poeta había llegado al mundo demasiado temprano, que la poesía debería ser creada por todos y no por uno solo, que el criticismo de la poesía era de mayor valor que la poesía misma, que la descripción del cielo podía no tener nada en común con los materiales de la tierra, que la contradicción era el sello mismo de la falsedad?

O, por el contrario, era por medio de esta misma contradicción que quería burlarse de la humanidad una última vez y mostrar que **"el hombre dice hipócritamente sí y piensa no".** Si es así, estaba diciendo entonces que el hombre es imperfecto y maligno, que la razón es inadecuada, que el orden no existe, **Elohim** (3) está exento de toda sabiduría, el Cielo se encuentra sólo en la materia, poesía es la cristalización de la subjetividad pura de un ser solitario.

De cualquier modo, este curioso apéndice de su obra —un ejemplo de extrema ironía— no puede desmentir el hecho de que Lautréamont produjo la primera de una serie de aberraciones forzadas que se manifestarían en poesía. Y como Arthur Rimbaud decía en la misma época: el que logra el desorden de la mente se está mutilando a sí mismo. Aun así, las fuerzas creativas de Lautréamont no se dirigirán solamente a la destrucción de las cosas que se hallan a su alrededor, sino que crearán un infierno en el que el poeta se vivisectará a si mismo y será destruído a la edad de veinticuatro años. Murió con la esperanza de que algún día sus teorías serían adoptadas por algún grupo literario. Y sobre su propia obra colocó el trágico epitafio: **"Libre como la tempestad, vino a abatirse un día sobre las playas indomables de su terrible voluntad".**

(1) Un surrealista dijo de él: **"Sabed... que, para mí y para algunos otros, ningún poeta puede competir con Rimbaud, excepto Lautréamont mismo, que lo sobrepasa por una cabeza"**. Carta abierta de Luis Aragon a Albert Thibaudet.

(2) El intentó que su obra fuera algo en el género del Manfredo de Byron, o del Conrado de Mickiewicz, **"pero, sin embargo, mucho más terrible"**.

(3) Al mencionar a Dios, él usa la palabra que los antiguos hebreos usaban para designar un Dios "extraño" a sus creencias.

ANNA BALAKIAN

TESTIMONIO de un CONDISCIPULO de ISIDORE DUCASSE:

PAUL LESPES

En 1927, Francois Alicot tuvo la feliz idea de interrogar a Paul Lespés, que entonces tenía más de 81 años. He aquí lo esencial de este testimonio que, desde entonces, ha sido citado frecuentemente.

"Conocí a Ducasse en el Liceo de Pau en el año 1864. Estaba con Minvielle y conmigo en la clase de retórica y en el mismo salón. Todavía veo a este muchacho grande, delgado, con la espalda un poco encorvada, la tez pálida, los cabellos largos que cubrían la frente, la voz un tanto chillona. Su fisonomía no tenía nada de atrayente.

"Era habitualmente triste y silencioso, como replegado sobre sí mismo. Dos o tres veces me habló con cierta excitación de los países de ultramar, donde se llevaba una vida feliz y libre.

"A menudo, en la sala de estudios, pasaba horas enteras con los codos apoyados sobre el pupitre, las manos sobre la frente y los ojos fijos en un libro clásico que no leía; se veía que se había sumergido en su sueño. Yo pensaba, junto con mi amigo Minvielle, que sentía nostalgia y que sus padres no podían hacer nada mejor que llamarlo de nuevo a Montevideo.

"En clase, parecía interesarse vivamente a veces en las lecciones de Gustave Hinstin, brillante profesor de retórica, ex-alumno de la Escuela de Atenas. Le gustaba mucho Racine y Corneille y sobre todo Edipo Rey de Sófocles. La escena en la cual Edipo, enterado por fin de la terrible verdad, da gritos de dolor y, arrancados los ojos, maldice su destino, le parecía muy bella. Lamentaba sobre todo que Yocasta no hubiera alcanzado el colmo del horror trágico dándose muerte ante los ojos de los espectadores.

"Admiraba a Edgar Poe cuyos cuentos había leído antes de entrar al liceo. Por fin vi entre sus manos un volumen de poesías, Albertus, de Théophile Gautier, que le había hecho llegar, creo, Georges Minvielle.

"En el liceo lo teníamos por un espíritu extravagante y soñador, pero en el fondo lo considerábamos un buen muchacho, que no sobrepasaba el nivel medio de instrucción, debido —probablemente— a un retraso en sus estudios. Un día me mostró algunos versos en su estilo. El ritmo, hasta donde pude juzgar en medio de mi inexperiencia, me pareció un poco raro, y el pensamiento, oscuro.

"Ducasse tenía una aversión especial por los versos latinos. Hinstin nos dió un día el pasaje relativo al pelícano en Rolla de Musset para que lo tradujéramos en hexámetros. Ducasse, que estaba sentando detrás mío, en el banco más alto de la clase, renegó en mi oído contra la elección de semejante tema.

"Al día siguiente, Hinstin comparó dos composiciones calificadas como las mejores, con las de los alumnos del liceo de Lille donde él había enseñado retórica antes. Ducasse manifestó vivamente su irritación. Para qué todo esto? me dijo. Es para fastidiarnos con el latín.

"Había, creo, dos cosas que no quería comprender para no perder nada de sus antipatías y sus desdenes. Se me quejó a menudo de jaquecas dolorosas, que no carecían de influencia, él mismo lo reconocía, sobre su espíritu y su carácter.

"Durante el verano, los alumnos iban a bañarse en la corriente de agua de Bois-Louis. Era una fiesta para Ducasse, quien era excelente nadador. Me haría mucha falta, me dijo un día, refrescar mi cerebro enfermo más a menudo en esta agua surgente.

"Todos estos detalles no tienen gran interés, pero hay un recuerdo que debo evocar. En 1864, hacia fines del año escolar, Hinstin, que frecuentemente había reprochado ya a Ducasse lo que él llamaba sus exageraciones de pensamiento y de estilo, leyó una composición de mi compañero. Las primeras frases, muy solemnes, excitaron primeramente su hilaridad, pero pronto se enojó. Ducasse no había cambiado de estilo, pero lo había agravado singularmente. Nunca antes había soltado tanto la rienda de su imaginación desenfrenada. No había una sola frase en que el pensamiento, hecho de algún modo de imágenes acumuladas, de metáforas incomprensibles, no estuviera además oscurecido por invenciones verbales y formas de estilo que no siempre respetaban la sintaxis. Hinstin, clásico puro, cuya fina crítica no dejaba escapar ninguna falta de gusto, creyó que se trataba de una especie de desafío a la enseñanza clásica, una broma pesada al profesor. Contrariando su hábito de indulgencia, infringió a Ducasse un castigo. Esto hirió profundamente a nuestro compañero; se quejó con amargura a mi amigo Georges Minvielle y a mí. Nosotros no tratamos de hacerle comprender que había sobrepasado el límite con exceso.

"En el liceo, tanto en retórica como en filosofía, Ducasse no reveló, que yo sepa, ninguna aptitud especial para las matemáticas y la geometría, cuya belleza fascinante celebra con entusiasmo en los Cantos de Maldoror. Pero le gustaba mucho la Historia Natural. El mundo animal excitaba vivamente su curiosidad. Lo he visto admirar largo rato una cetonia de color rojo vivo que había encontrado en el parque durante el recreo de mediodía.

"Sabedor de que Minvielle y yo éramos cazadores desde niños, nos interrogaba a veces acerca de los hábitos y la estada de diversos pájaros en la región de los Pirineos y sobre las particularidades de su vuelo. Era un observador atento. Por eso no me sorprendí al leer, al comienzo del primer y quinto cantos de Maldoror, las notables descripciones del vuelo de las grullas y sobre todo, de los estorninos, que él había estudiado muy bien.

"No volví a ver a Ducasse después de mi salida del liceo, en 1865. Pero algunos años después, recibí en Bayonne los Cantos de Maldoror. Era, sin duda, un ejemplar de la primera edición, la de 1868. Sin dedicatoria. Pero el estilo, las ideas raras que se entrechocaban a veces como en una pelea, me hicieron suponer que el autor no era otro que mi antiguo compañero. Minvielle me dijo que él también había recibido un ejemplar, enviado, sin duda, por Ducasse.

"En el liceo, Ducasse se acercaba más a Georges Minvielle y a mí que a los otros alumnos. Pero su actitud distante, si se puede emplear esta expresión, una especie de seriedad desdeñosa y una tendencia a considerarse un ser aparte, los problemas oscuros que nos planteaba a quemarropa y a los que nos resultaba embarazoso responder, sus ideas, las formas de su estilo, cuya extravagancia destacaba siempre nuestro excelente profesor Hinstin, por fin, la irritación que manifestaba a veces sin motivo serio, todas estas rarezas nos inducían a creer que su cerebro carecía de equilibrio.

"La imaginación se reveló por completo en un discurso francés donde él había aprovechado la oportunidad para amontonar, con lujo de epítetos espantosos, las imágenes más horribles de la muerte. Todo era huesos rotos, entrañas colgando, carne sangrienta o triturada. El recuerdo de este discurso me permitió —algunos años después— reconocer la mano del autor de los Cantos de Maldoror, aunque Ducasse jamás me hubiera hecho alusión a sus proyectos poéticos. Minvielle y yo, así como otros compañeros, estábamos convencidos de que Hinstin se había equivocado al aplicar a Ducasse un castigo por su discurso. No se trataba de una broma pesada al profesor. Ducasse se sintió herido profundamente por los reproches de Hinstin y por aquel castigo. El estaba convencido, creo, de que había hecho un discurso excelente, lleno de novedades en lo que respecta a las ideas y de hermosas formas de estilo. Sin duda, si se comparan los Cantos de Maldoror con las Poesías, se puede suponer que Ducasse no fue sincero. Pero si lo fue en el liceo, como supongo, por qué no habría de serlo después, cuando se esforzó por ser poeta en prosa, y cuando, en una especie de delirio de la imaginación, se convenció quizás de que llevaría al bien —por medio de la imagen de la delectación en lo horrible— a las almas desencantadas de la virtud y la esperanza?

"En el liceo considerábamos a Ducasse como un buen muchacho, aunque un poco, cómo podríamos decir?... alocado. No se trata de que careciera de moralidad; no tenía nada de sádico".

A la pregunta de Francois Alicot: "Piensa Ud. que, como lo dijo el Sr. Soupault en el prefacio de la última edición de Maldoror, hay una identidad entre su compañero y el agitador revolucionario descrito por Jules Vallés en el Insurrecto?", Lespés respondió:

"Todo lo que puedo decir a ese respecto es que el Ducasse que yo conocí se expresaba casi siempre con dificultad, y a veces, con una especie de rapidez nerviosa. Seguramente no fue jamás un orador capaz de sublevar a las masas y en el liceo nunca habló de política ni de revolución social. El retrato que hace Vallés del agitador Ducasse no me parece que tenga una semejanza perfecta, aunque recuerde algunos rasgos de la fisonomía de mi compañero. Este no abría desmesuradamente las piernas ni los brazos y tenía el cabello más bien castaño, no rojizo".

Finalmente, Paul Lespés confirma la exactitud del retrato de Ducasse hecho por Lacroix: "Era un gran muchacho, imberbe, nervioso, retraído y trabajador" (Mercure de France, enero 1928).

Hemos citado este testimonio en su casi totalidad porque, a su manera, parece un documento. Sus puerilidades, sus inverosimilitudes, son propias del género, y, aunque ocurra sesenta y dos años después que Paul Lespés vio por última vez a Isidore Ducasse, aunque uno pueda asombrarse de encontrar una memoria así en un hombre de 81 años, aunque el relato mismo, en su versión de los hechos revele contradicciones curiosas (Paul Lespés, que nos dice al comienzo que Ducasse le "ha mostrado algunos versos en su estilo" termina afirmando que Ducasse nunca le "hizo alusión" a sus proyecto poéticos), sin embargo, este testimonio es el que ilustra con más verosimilitud el tipo de lectura psicológica al cual el autor de los Cantos (en lo que refiere a sí mismo) no quiere entrar. (Se ha visto con qué desenfado inverosímil los comentadores que siguen no vacilarán en volver a añadir una mesa aquí, una cama deshecha allá, un suspiro, una pasión, un piano vertical).

MARCELIN PLEYNET /LAUTREAMONT PAR LUI MEME

(Versión: Diana Castro)

LIBROS Recibidos

JUAN CARLOS LEGIDO — El teatro uruguayo — Ed. Tauro/68, Mont. Uruguay.
ARIEL CANZANI D. — El payaso de los incendios — Ed. Losada/65, Baires, Argentina.
C. DRUMMOND DE ANDRADE. — Mundo, Vasto Mundo — Ed. Losada/67, Baires, Argentina.
EDUARDO BALIARI — Llueve — Ed. Caballete/67, Baires, Argentina.
RODOLFO BENASSO. — El olor de las hojas — Ed. ADLA/67, Baires, Argentina.
R. ANDRES y C. A. NEIRA — Lo que hemos visto y oído — Ed. ECI/67, Baires, Argentina.
OLGA KOCHEN — Identidad impalpable — Ed. Carabela/67, Barcelona, España.
JOSE Ma. VELAZQUEZ. — Ceniza — Ed. Carabela/67, Barcelona, España.
G. LEGMAN — The fake revolt — Ed. Breaking Point/67, New York, USA.
LUIGI FIORENTINO — Un fiume un amore — Ed. Maia/62, Siena, Italia.
OLGA ARIAS — El cornetín de los sueños — Ed. Arrecife/67, Cadiz, España.
JULIEN BLAINE — W. M. Quinzieme — Ed. Les carnets de l'Octeor/67, París, Francia.
JULIEN BLAINE — Essai sur la Sculpturale — Ed. L. C. de l'Octeor/67, París, Francia.
RENE PALACIOS MORE — El jardín del alucinado — Ed. Carabela, Premio/67, Barcelona, España.
JUAN RAFAEL MENA — Heredada soledad — Ed. Carabela/67, Barcelona, España.
ALFONSO RAMOS — Isla de soledad — Ed. Carabela/68, Barcelona, España.
DOMINGO MANFREDI CANO — Hombre soy — Ed. Carabela/68, Barcelona, España.
CONCEPCION SILVA BELINZON — El más justo llamó — Ed. Imp. Uruguaya/65, Mont. Uruguay.
PEDRO H. LEOTTA — Razón de estar presente — Ed. Encina/67, Baires, Argentina.
LUBIO CARDOZO — Contra el campo del Rey — Ed. Euroamérica/68, Mérida, Venezuela.
OMAR LARA — Los enemigos — Ed. Trilce/67, Valdivia, Chile.
JOSE DE JESUS MARTINEZ — Invitación al coito — Ed. Quijote/67, Panamá, Panamá.
BERTALICIA PERALTA — Largo in crescendo — Ed. Quijote/67, Panamá, Panamá.
LUISA FUTORANSKY — Babel Babel — Ed. La Loca Poesía/68, Baires, Argentina.
MAHFUD MASSIS — El libro de los astros apagados — Ed. Alerce/65, Santiago, Chile.
ANDRES CASTRO y VICENTE RODRIGUEZ NIETZSCHE — Estos Poemas — Ed. Guajano, San Juan, Puerto Rico.

REVISTERO

EL LAGRIMAL TRIFURCA — nro. 1, Rosario, Argentina.
PONTO — nro. 1, Guanabara, Brasil.
NOCOLOMBUS — nro. 1, Mont. Uruguay.
PUNTO Y COMA — nro. 0, Baires, Argentina.
REALIZACION DIVINA — nro. 1, Baires, Argentina.
AGENTZIA — nro. 1, París, Francia.
LA GACETA DE CUBA — nros. 61, 62 y 63, La Habana, Cuba.
CONJUNTO — nro. 5, La Habana, Cuba.
UNION — nros. 4/67 y 1/68, La Habana, Cuba.
CASA DE LAS AMERICAS — nros. 46 y 47, La Habana, Cuba.
ISLAS — nros. 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26 y 27, S. Clara, Cuba.
EL CAIMAN BARBUDO — Supl. Enero/68, La Habana, Cuba.
JORNADA POETICA — nro. 12, Arequipa, Perú.
DIOGENE — nros. 53 y 54, Milán, Italia.
EL CABALLETE — nros. 43, 44, 45 y 46, Baires, Argentina.
ABSIDE — nro. XXXI/4, México, México.
QUARK — nro. II, Reno, Nevada, USA.
EL MATE — nro. 8 y 9, La Paz, Uruguay.
IGITUR — nro. 5, Córdoba, Argentina.
THE S-B GAZETTE — nros. 10, 11 y 12, California, USA.
EL CHUCARO — nros. 35, 36 y 37, Paysandú, Uruguay.
DIAGONAL CERO — nro. 24, La Plata, Argentina.
L'VII — nro. 31, Bruselas, Bélgica.
EL HABITANTE — nro. 5, Catamarca, Argentina.
EN HAA — nro. 6, Caracas, Venezuela.
ALDONZA — nros. 38 y 39, Alcalá de Henares, España.
TORRE NAVIRA — Oct./67, Cádiz, España.
VERS UNIVERS — nro. 6, Rotterdam, Holanda.
LA PALABRA Y EL HOMBRE — nro. 43, Veracruz, México.
EL CORNO EMPLUMADO — nro. 25 y 26, México, México.
EL CUENTO — nros. 27 y 28, México, México.
SIGLO 1 POESIA — nros. 3, 5, 6, 7, 8 y 9, México, México.
VERDE YERBA — Fasc. 7/8, Barcelona, España.
CORMORAN Y DELFIN — Viaje 14, Baires, Argentina.
TALIA — nro. 33, Baires, Argentina.
NUEVO FILM — nro. 2, Mont., Uruguay.
AUSONIA — nros. 4 y 5. año XXII, Siena, Italia.
EL PASO — nro. 5, Paso de los Toros, Uruguay.
APPROCHES — nro. 3, París, Francia.
IKON — nro. 4 ,New York, USA.
EL REHILETE — nro. 22, México, México.
LAS ESPUELAS DEL ANGEL — nro. 5, Baires, Argentina.
EPOCA — nro. 22, Asunción, Paraguay.
VERTICE — nro. 45, Caracas, Venezuela.
SETECIENTOS MONOS — nros. 9 y 10, Rosario, Argentina.
REACTIONS — nros. 2 y 4, Biena, Suiza.
GUAJANA — nro. 6, San Juan, Puerto Rico.
CADAVER DICHOSO — nro. 2, Niza, Francia.
HAOMA — nros. 3 y 4, Caracas, Venezuela.
ENCUENTRO — nro. 7, Buenos Aires, Argentina.
NEWSLETTER — nro. 8, Nueva York, U.S.A.
AGORA — nros. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8, Minas Gerais, Brasil.
PANORAMICA — nros. 47, 51 y 99, Lisboa, Portugal.
POESIA DISTINTA — nro. 1, Madrid, España.
CUARDERNOS de la JUVENTUD — nro. 6, Baires, Argentina.
PUNTO OMEGA — nro. 2, Baires, Argentina.
BARRILETE — nro. 13, Baires, Argentina.
ENCRES VIVES — nro. 61 y 62/63, Bram, Francia.
CULTURA BOLIVIANA — nros. 28 y 29, Oruro, Bolivia.
PUNTO de PARTIDA — nro. 8, México, México.
AZOR — nros. 28, 29, 30 y 31, Barcelona, España.
BOREAL — nro. 5/6, Monteral, Canadá.
CUERNO INTERNACIONAL — nro. 6, Hollywood, U.S.A.
ESTANDARTE POETICO — nro. 9, Callao, Perú.
DESCASCARARIO — nro. 1, Rosario, Argentina.

CONCURSO

"Casa de las Américas"

1969

Se considerarán cinco géneros literarios:

NOVELA
TEATRO / Obra de teatro
ENSAYO
POESIA / Libro de poemas
CUENTO / Libro de cuentos

En lo que respecta a Poesía, Novela, Cuento y Teatro, no se exige que el tema se ajuste a características determinadas.
El ensayo será un estudio sociológico, histórico, filosófico o crítico, sobre temas latinoamericanos.

Los libros presentados deben ser inéditos y en lengua española. Dichos libros se considerarán inéditos aunque hayan sido impresos parcialmente en publicaciones periódicas.

Las obras deberán presentarse anónimamente, en original y copia, escritas a máquina en papel de 8½ x 11 pulgadas (carta), acompañadas de un sobre cerrado en cuyo exterior deberá indicarse el género literario en que concursa y su lema, y en el interior el nombre, dirección postal y ficha bio-bibliográfica del autor. Para facilitar el trabajo del Jurado, se ruega el envío de original y cuatro copias.

Los Jurados otorgarán un Premio único e indivisible por cada género, que consistirá en:
$ 1,000.00 (mil dólares).
Publicación por Editorial Casa de las Américas.

Los Premios de cuento, novela y ensayo serán traducidos al francés y al italiano, y editados en estos idiomas, y publicados en español en varios países de América Latina. El Premio de Teatro será representado en el VIII Festival de Teatro Latinoamericano.

Los Jurados podrán mencionar para su publicación total o parcial, en las colecciones, cuadernos o revistas de la Casa de las Américas, y a juicio de ésta, las obras (o parte de ellas) que consideren de mérito suficiente.

La Casa de las Américas se reservará los derechos de publicación de la primera edición en español de las obras premiadas y opción preferente de futuras ediciones. Referente a derecho de autor de las menciones publicadas, conforme a la Base 6, se observará lo dispuesto por la legislación cubana al respecto.

El plazo de admisión de las obras se cerrará el 31 de diciembre de 1968.

Los Jurados correspondientes a cada uno de los cinco géneros se constituirán en La Habana en enero de 1969.

Las obras deberán ser remitidas a las siguientes direcciones: Case Postal 2, Berne, Suiza, o Casa de las Américas, G y Tercera, Vedado, La Habana, Cuba.

Las obras presentadas estarán a disposición de sus autores hasta el 31 de diciembre de 1969. La Casa de las Américas no se responsabiliza con su devolución. La Casa de las Américas promoverá la traducción de los premios y menciones.

DE LA PRENSA

Montevideo, 9 de agosto de 1968.
Señor Redactor Responsable:

Se pone en conocimiento de esa Redacción, que cualquier comunicado o remitido, que la Universidad de la República u organismo integrantes, como ser Facultades, Institutos, Escuelas, etc., envíe a ese órgano de publicidad, debe ser sometido previamente a su publicación, a contralor por parte de esta Jefatura de Policía, no incluyéndolo en la edición respectiva sin obtener la correspondiente aprobación.

Saluda a usted atentamente, el Jefe de Policía de Montevideo.

Montevideo, 22 de setiembre de 1968.
Señor Dedactor Responsable:

Comunico a Ud. que por resolución del Poder Ejecutivo y a fin de asegurar el cumplimiento del Decreto N? 383/968 del 13 de junio último, el contralor de este periódico se ejercerá en lo posible y hasta nueva orden, con anterioridad a la salida de la edición a la calle.

A los fines indicados se aplicará el régimen establecido en la comunicación enviada a ese periódico en el día de ayer.

Saluda a usted atentamente,

El Sub Jefe de Policía de Montevideo.

Montevideo, 27 de setiembre de 1968.
Señor Redactor Responsable:

Comunico a Ud. que a partir del día de mañana, se restablece el régimen para las publicaciones periodísticas, de lectura posterior a la aparición, quedando, en un todo vigentes las limitaciones impuestas por el Decreto 383/968, del 13 de junio de 1968, y las interdicciones que fueron comunicadas por nota de 17 de julio del corriente año, según instrucciones aprobadas oportunamente por el Poder Ejecutivo.

Saluda a usted atentamente,

El Sub Jefe de Policía de Montevideo.

"Ustedes tienen algo que hay que cuidar que es, precisamente, la posibilidad de expresar sus ideas; la posibilidad de avanzar por cauces democráticos hasta donde se pueda ir; la posibilidad, en fin, de ir creando esas condiciones que todos esperamos algún día se logren en América, para que podamos ser todos hermanos, para que no haya la explotación del hombre por el hombre ni siga la explotación del hombre por el hombre..."

FRAGMENTO DEL DISCURSO PRONUNCIADO POR EL COMANDANTE ERNESTO "CHE" GUEVARA EL 17 DE AGOSTO DE 1961, EN EL PARANINFO DE LA UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY.

LOS HUEVOS DEL PLATA aparece cada tres meses, impresa en la Imprenta GADI, Florida-Uruguay; editada y dirigida por Clemente Padín y redactada por Carlos Buratosi, Horacio Buscaglia, Néstor Curbelo, Edgardo S., Juan José Iturriberry y Mario Levrero. El dibujo de la tapa pertenece a Enrique Patiño. Por razones de espacio se publicarán las colaboraciones solicitadas. Este número corresponde al último de la suscripción 1968. A partir del próximo éstas deberán ser renovadas.

Deseamos Canje
Exchange Desired

Nueva Dirección: Casilla 2454 La Cruz de Carrasco - Montevideo, Uruguay